

**Tyd as struktuurelement in spur- en misdaadfiksie met spesifieke verwysing
na drie tekste deur Deon Meyer**

Pepler Head

HDXPEP001

A dissertation submitted in fulfillment of the requirements for the award of the degree of

Master of Arts in Afrikaans and Netherlandic Studies

Faculty of the Humanities

University of Cape Town

2013

Supervisor: Prof. Etienne van Heerden

COMPULSORY DECLARATION

This work has not been previously submitted in whole, or in part, for the award of any degree. It is my own work. Each significant contribution to, and quotation in, this dissertation from the work, or works, of other people has been attributed, and has been cited and referenced.

Signature: _____ Date: _____

The copyright of this thesis vests in the author. No quotation from it or information derived from it is to be published without full acknowledgement of the source. The thesis is to be used for private study or non-commercial research purposes only.

Published by the University of Cape Town (UCT) in terms of the non-exclusive license granted to UCT by the author.

Met hartlike dank aan die Universiteit van Kaapstad en die Harry Crossley-fonds vir
finansiële bystand.

BEDANKINGS

For God makes everything beautiful in its time. He has set eternity in the human heart, but even so, people cannot see the whole scope of God's work from beginning to end.

Ecclesiastes 3:11

- Prof. Van Heerden. Baie dankie vir al Prof. se tyd, geduld en kosbare insette. Ek weet dit was die meeste van die tyd moeilik, maar tog die moeite werd.
- My ouers, Maam, Paap, dankie vir julle aanhoudende ondersteuning, gebed en geloof in my. Dankie vir al die opofferinge wat julle vir my gemaak het en al die geleenthede wat julle vir my gegee het. Die wete dat julle altyd agter my staan is vir my 'n riem onder die hart. Ek hoop julle weet hoe kosbaar julle vir my is. Al die woorde in hierdie studie begin nie eers om te sê hoe oneindig lief ek vir julle is nie.
- My kollegas, Celeste, Ian, Joel, Marieke en Minnie (in alfabetiese volgorde want ek weet nie hoe anders om julle te lys sonder om iemand uit te lig of af te skeep nie). Dankie vir julle gewilligheid om altyd 'n oor te verleen en bemoedigende raad te gee. Om die laaste drie jaar saam met 'n span soos julle te werk was vir my 'n besondere voorreg. Julle is werklik 'n inspirasie vir my en dit sal maar moeilik wees om weer so span te kry om mee saam te werk!
- My broer en vriende. Jammer dat julle altyd na my geteem moes luister. Die studie het baie van my tyd opgeneem, dankie dat julle tot die bitter einde bly staan het.
- Marsha, my ou klasmaat. Dit was 'n lang pad, maar hier is ons albei nou. Wanneer ek moeg was vir die projek, het jy my aangespoor om aan te hou skryf. Dankie dat jy saam met my jou meestersgraad aangepak het.
- My base in die biblioteek, Amina en Nuroo. Dankie dat julle my ingeneem het en my deel van die biblioteek-familie gemaak het. Dianne, dat jou deur altyd oop gestaan het om met verwysings te help.
- God, U het werklik in U tyd my leë woorde geneem en iets pragtig daaruit geskep. Mag hierdie studie en alles wat ek in die toekoms aanpak U naam eer bring.

OPSOMMING

Hierdie studie ondersoek die struktuur van speur- en misdaadfiksie en neem die standpunt in dat sekere tekste dikwels nie eenvoudig die een of die ander struktuur aanneem nie, maar 'n soort kombinasie van die twee vorme is. Daar word spesifiek ondersoek ingestel na die rol van tyd in die struktuur van hierdie vorme deur te kyk na tydstrategieë wat daarin voorkom. Aandag word geskenk aan die kriteria wat die twee vorme van mekaar onderskei en hoedat tydshantering verskil. Deon Meyer se romans *13 Uur*, *Infanta* en *Orion* word as voorbeeldtekste ontleed om te bepaal of die tydsgebruik binne hierdie tekste gesofistikeerd genoeg is om van speurfiksie, misdaadfiksie en die kombinasieteks 'n waardige studieveld te maak. Die ontleding fokus op *13 Uur* as speurverhaal, *Infanta* as misdaadverhaal en *Orion* as saamgestelde teks ten einde die integrale rol wat tyd in speur- en misdaadfiksie vertolk, te illustreer. Wat die studie dus voorhou, is dat die kode van tyd diep gewortel is in die raaisel wat in speur- en misdaadtekste te vinde is. Die komplekse tydsgebruik waarmee Meyer te werk gaan, bevestig keer op keer dat die proses van hierdie raaisel uitvertel hoegenaamd nie eenvoudig is nie en daarom waardig is om akademies nagevors te word.

ABSTRACT

This study explores the structure of crime and detective fiction. It takes the view that certain texts do not adopt either form specifically, but often adopts a combination thereof. It looks at the role which time plays in the structure of these forms by examining the time strategies that are present therein. Attention is given to the criteria used to distinguish the two forms from each other as well as how time manipulation differs between the forms. Deon Meyer's novels *13 Uur*, *Infanta* and *Orion* are analysed as example texts to establish whether the use of time is sophisticated enough to merit crime fiction, detective fiction and the combination text as a worthy field of study. The analysis looks at *13 Uur* as detective fiction, *Infanta* as crime fiction and *Orion* as a combined text to show the integral part that time plays in crime and detective fiction. What this study demonstrates is that the thread of time is deeply rooted in the puzzle that is present in crime and detective fiction. The complex time strategies that Meyer makes use of, demonstrates that the proses of constructing and telling this puzzle is not a simple one, and is therefore worthy of being researched.

INHOUDSOPGAWE

BEDANKINGS	II
OPSOMMING	III
ABSTRACT	III
HOOFSTUK EEN: INLEIDING.....	1
1.1 DIE TYDSOBSESSIE.....	2
1.2 TYD IN LITERATUUR	4
1.3 SPEUR- EN MISDAADFIKSIE	5
1.4 DEON MEYER	7
HOOFSTUK TWEE: DIE SPEUR- EN MISDAADVORME.....	11
2.1 ONTWIKKELING VAN SPEURFIKSIE.....	12
2.2 ONTWIKKELING VAN MISDAADFIKSIE.....	14
2.3 DIE AARD VAN DIE ONDERSKEID TUSSEN SPEUR- EN MISDAADFIKSIE.....	16
2.3.1 <i>Symons se onderskeid</i>	17
2.3.1.1 Intrige.....	17
2.3.1.2 Die aard van die speurder.....	17
2.3.1.3 Metode.....	18
2.3.1.4 Leidrade	18
2.3.1.5 Die aard van karakters	18
2.3.1.6 Ruimte.....	18
2.3.1.7 Raaiselwaarde	19
2.3.2 <i>Hilfer se onderskeid</i>	19
2.3.2.1 Die raaisel.....	19
2.3.2.2 Die speurder.....	21
2.3.2.3 Die rol van die leser	22
2.4 DIE DUBBELNATUUR VAN SPEURFIKSIE.....	24
2.5 STRUKTUUR VAN MISDAADFIKSIE	27
2.6 TYD IN SPEUR- EN MISDAADFIKSIE	28

2.6.1 Fragmentasie	29
2.6.2 Afleiding	30
2.6.3 Dubbelsinnigheid.....	30
2.6.4 Horlosietyd en verhalende tyd	31
2.7 GEVOLGTREKKING.....	33
HOOFSTUK DRIE: 13 UUR.....	35
3.1 13 UUR AS SPEURFIKSIE	35
3.1.1 Die speurder as dryfveer van tyd	37
3.1.2 Todorov en die dubbelaard van die speurgenre	40
3.1.3 Fragmentasie	42
3.1.3.1 Skadufragmente.....	44
3.1.3.2 Vertraging	46
3.1.3.3 Skadunarratief as terugblik.....	52
3.1.3.4 Openbaring van die skadunarratief	54
3.1.4 Vertelde tyd.....	58
3.1.5 Verteltyd.....	59
3.1.6 Prosestyd.....	60
3.1.7 Horlosietyd teenoor verhalende tyd	62
3.1.8 Standaardisering van tyd in die teks.....	65
3.1.9 Spanning	67
3.1.10 Gevolgtrekking.....	68
HOOFSTUK VIER: INFANTA.....	69
4.1 TYD IN INFANTA	69
4.1.1 Retrospektiewe tyd	69
4.1.2 Prosestyd.....	72
4.1.3 Fragmentasie	74
4.2 TOBELA – PROBLEMATISERING VAN DIE ETIESE.....	75
4.2.1 Tobela se worsteling:	79
4.3 DIE ETIESE TOETS.....	81
4.3.1 Griessel.....	82
4.4 CHRISTINE – DIE PSIGOLOGIESE RAAISEL	84

4.5 KARAKTERISERING EN TYD	90
4.6 DIE TYD-KODE IN INFANTA.....	91
4.7 ARTEMIS.....	91
4.8 GEVOLGTREKKING.....	92
HOOFSTUK VYF: ORION	93
5.1 <i>ORION</i> AS KOMBINASIE TEKST	93
5.1.1 <i>Die dubbelrol van die speurder</i>	93
5.2 TYDSOPVATTING IN <i>ORION</i>	95
5.2.1 <i>Retrospektiewe tyd</i>	95
5.2.2 <i>Die tweeledigheid van die testamentvertelling</i>	97
5.2.2.1 Tydsraamwerk.....	98
5.2.2.2 Psigologiese tyd	99
5.2.3 <i>Frekwensie</i>	101
5.2.4 <i>Todorov en die dubbelnatuur van die speurteks</i>	103
5.2.5 <i>Die dubbelnatuur van die testamentvertelling</i>	105
5.2.5.1 Leidraad – die kluis	106
5.2.5.2 Leidraad – vals identiteitsnommer	107
5.2.5.3 Leidraad – weermag	108
5.2.6 <i>Vals leidrade</i>	109
5.2.7 <i>Ellips</i>	110
5.3 GEVOLGTREKKING.....	111
HOOFSTUK SES: GEVOLGTREKKING	114
BIBLIOGRAFIE	119

HOOFSTUK EEN: INLEIDING

“Time has been the 20th century West’s most important intellectual obsession,” skryf Stephanie Hammer in haar artikel, “Schiller, Time and Again,” “reverberating outward through Western culture from the popularization of Einstein’s theories of space-time and relativity” (1994, 154).

Sedert die opkoms van Einstein se teorieë, het daar ’n wending in die begrip van tyd ontstaan. Einstein het ’n nuwe bewustheid oor tyd teweeggebring, wat voor daardie tyd ongeëwenaard was. Gefer skryf: “His theory of general relativity sewed space and time into a unified entity called space-time, which can stretch and wrinkle in the presence of matter or energy, creating the space-time curvature we feel as the force of gravity” (2011, 41).

André Brink spreek in sy boek, *Vertelkunde: ’n Inleiding tot die lees van verhalende tekste*, die belangrikheid van beide Freud en Einstein se bydrae tot die verandering van moderne opvattinge aan (1987: 89). Hy skryf:

(S)elfs in die Weste het die laat negentiende en vroeë twintigste eeu drastiese aanpassings in die tydsopvatting meegebring [...] In die fisika het Einstein se opvattinge van tydruimte ’n hele verandering van insig meegebring. In die psigologie het Freud en Jung ons afhanklikheid van horlosietyd vir goed verander (1987: 89).

Vir Mendilow het Freud se teorieë ook bygedra tot hierdie bewustheid. Hy skryf:

The theories associated chiefly with [...] Freud and Einstein in the fields of [...] Psychology and Science gave a new turn to modern thought. The first two in particular have exerted a direct and powerful influence on the whole trend of modern fiction (Mendilow, 1972: 5).

Moderne fiksie is uiteraard beïnvloed deur hierdie wending in die moderne denke oor tyd. Na afloop van die bespreking van tyd in literatuur hieronder, word meer spesifiek gekyk na hoe tyd as vertelstrategie in speur- en misdadefiksie aangewend word.

1.1 Die tydsobsessie

Dit was nie slegs die opkoms van hernieude denke rondom tyd wat die moderne obsessie met tyd veroorsaak het nie. Verhoogde tegnologiese vooruitgang gedurende die 19de en 20ste eeu het ook grootliks bygedra tot die opkoms van die moderne fiksasie met tyd.

Ursula Heise skryf:

The late nineteenth and early twentieth centuries, as many historians and sociologists have pointed out, already brought about a wave of scientific and technological innovations and revolution in the awareness of space and time that not only rival those of the last thirty years but indeed might be argued to outweigh them in importance. In the first decades of the twentieth century, opposing tendencies in the organization and perception of time came to confront each other. Most visibly, efforts to mechanize and standardize time that had been underway since the beginning of the industrial era reached a historical climax (1997: 33).

Ursula Heise voer aan dat die begin van die industriële era 'n dissosiasie tussen ruimte en tyd veroorsaak het, en dat dit noodsaaklik was om 'n gestandaardiseerde tyd op te stel (1997: 34). Daar kon nou binne sekondes oor onbeperkte ruimtes gekommunikeer word; boodskappe wat voorheen dae geneem het om af te lewer, kon nou binne 'n oomblik die bestemming bereik. Tyd het al hoe meer abstrak en meganies geword en dit het terselfdertyd gelei tot die inkrimp van ruimte (Heise, 1997: 34).

Daar moes dus opnuut gedink word oor die impak wat hierdie inkrimp van ruimte op tyd gehad het. Daar het 'n nuwe ruimtelike bewustheid rondom tyd ontstaan wat verder as die plaaslike ruimte gestrek het. Dit het gelei tot die afskaffing van plaaslike tyd en die opkoms van meganiese standaardtyd (Heise, 1997: 39). Tyd is dus verbind oor verskillende ruimtes en 'n diskontinuiteit het ontstaan tussen die tyd en die ruimte waarbinne mense hulself bevind. Vir Hans Meyerhoff het hierdie standaardisering 'n gelyktydigheid in die ervaring van tyd veroorsaak. Hy skryf: "As far as the experience of time is concerned, this means that it is a world in which all happenings are virtually co-present or simultaneous" (1960: 110).

Die standaardisering wat tydens die industriële era plaasgevind het, het dus 'n groot verandering in die ervaring van tyd meegebring. Meyerhoff brei uit:

(T)echnology has greatly foreshortened man's own perspective of time and, by enlarging his mastery over *physical space*, has also confined him increasingly to the *mental* and *emotional space* of the momentary present devoid of continuity and significant relations with past and future. Thus technology has expanded the dimensions of physical space at the expense of time, but has contracted the dimension of mental 'space' to the fragmentary moment of the present (1960: 111).

Gemeenskappe het begin om tyd meer meganies te ervaar en hul lewens meer tydsgedrewe voortgesit. Die opkoms van die stedelike, industriële lewe en die gebruik van mense in die produksielyn het ook grootliks bygedra tot hierdie geprogrammeerde ervaring van tyd. Daar het ook 'n geoutomatiseerde verloop van tyd ontwikkel met die vaartbelyning van die produksieproses en kostevermindering deur die implementering van die produksielyn (Meyerhoff, 1960: 110-112). Tyd het dus in 'n kommoditeit verander wat industrieë obsessief aangeteken het en grootliks tot die werkerskorps se ervaring van tyd as meganies gelei het. Mendilow skryf:

It would seem to be not unlikely that what is widely referred to as 'the time-obsession of the twentieth century' is conditioned by the increasing pace of living, by the wide-spread sense of the transience of all forms of modern life, and more particularly perhaps, by the rapidity of social and economic change (Mendilow, 1972: 6).

Die gevolg hiervan was dat tyd na die voorgrond van 20ste eeuse denke verskuif het. Volgens H Porter Abbott vind hierdie bewustheid uiting in vertelling en hy skryf hieroor: "As we are the only species on earth with both language and a conscious awareness of the passage of time, it stands to reason that we would have a mechanism for expressing this awareness" (2002: 3). Hy noem verder dat narratief een van die belangrikste maniere is hoe dié opvatting oor tyd georganiseer word: wanneer tyd in 'n vertelling georganiseer word, word dit menslik gemaak (Abbott, 2002: 3-4).

Volgens Paul Ricoeur word daar by wyse van vertelling uiting aan tyd gegee (1980, 169-170). Hy voer aan dat daar 'n wedersydse verhouding tussen tyd en narratief bestaan en skryf: "(N)arrativity and temporality are closely related – as closely as [...] a language game and a form of life" (1980: 169). Heise voeg by: "Time becomes human to the extent that it is articulated through a narrative mode, and narrative attains its full meaning when it becomes a condition of temporal existence" (1997: 47). Daar bestaan dus 'n wedersydse

verhouding tussen narratief en tyd, 'n verband wat volgens Ricoeur dikwels deur filosowe oor die hoof gesien word (1980: 170).

1.2 Tyd in literatuur

Aangesien die lewe aan tyd gebonde is, is dit nie verbasend dat die kunste verskillende aspekte van tyd verken nie. Mendilow skryf: "Where the very modes of thinking and feeling bear the mark of 'the time obsession of the twentieth century', it is but to be expected that the forms of artistic expression will do likewise" (1972: 12). Meyerhoff skryf in dié verband: "This emergence of time in the foreground of modern consciousness is also reflected in literature. Literature – like music – is a temporal art; for time is the medium of narration, as it is the medium of life" (Meyerhoff, 1960: 3). Tyd is dus 'n grondslaggewende aspek van beide die lewe en literatuur. Nes die mens se bestaan deur tyd bemiddel word, so ook word literatuur en vertelling deur tyd bemiddel. Mendilow brei uit:

It is then not to be wondered at that novelists, not only of today but of all periods, should busy themselves with the various aspects of time, when most of the conventions and techniques of fiction are so closely bound up with them (Mendilow, 1972: 17).

Die problematisering van tyd het onvermydelik geword in moderne literatuur en Mendilow voer aan dat alle skrywers met die tydskwessie gekonfronteer word. Henry James se opmerking in die voorwoord van sy roman, *Roderick Hudson*, sluit aan by Mendilow:

This eternal time question is [...] for the novelist, always there and always formidable; always insisting on the *effect* of the great lapse and passage, of the 'dark backward and abysm', by the terms of truth, and on the effect of compression, of composition and form, by the terms of literary arrangement (1921: XXI).

Tyd het dus 'n verwikkelde struktuur begin aanneem in die kontemporêre roman. Mendilow beskou dit as die resultaat van die moderne tydsobsessie en skryf: "Today, it applies to an even greater number of authors, because time has been forced to the forefront of their consciousness both as modern men and as artists" (1972: 31).

Die moderne roman kom in baie opsigte ook in opstand teen die tradisionele opvattinge oor tyd wat in ouer romans voorkom. Hierdie tradisionele tydsopvattinge is reeds in die vroeë jare van die Westerse geskiedenis gevestig en Rimmon-Kenan skryf in dié verband:

Our civilization tends to think of time as an uni-directional and irreversible flow, a sort of one-way street. Such a conception was given metaphoric shape by Heraclitus early in western history: 'You cannot step twice in the same river, for other waters and yet other waters go ever flowing on' (Rimmon-Kenan, 1983:44).

Die Westerse opvattinge van tyd stam dus dan volgens hom uit ons persepsie van geskiedenis. Ricoeur skryf: "Both the theory of history and the theory of fictional narratives seem to take for granted that whenever there is time, it is always a time laid out chronologically, a linear time, defined by a succession of instants" (Ricoeur, 1980: 171). Dit is hierdie aanname van chronologie wat die moderne roman poog om te verbreek.

Wat die moderne roman dus aantoon, is hoedat daar afgewyk word van tradisionele denkpatrie aangaande tyd. David Higdon skryf oor die moderne roman: "Clocks in modern literature seem to exist only to be ignored, dropped, shattered, deformed, or imposed upon" (Higdon, 1977: 3). Daar is verskeie tydstrategieë wat die moderne skrywer aanwend om hierdie ignorering, versplintering en vervorming van tyd in die narratiewe teks te bereik. Alhoewel hierdie tydstrategieë 'n totale wegbreek van die tradisionele opvattinge rondom tyd wil illustreer, bevestig dit al hoe meer tot watter mate die moderne lewe en die kunste deurdrenk is met tyd.

Die tydsobsessie vind op 'n besondere wyse ook neerslag in die speur- en misdaadteks. Die speurverhaal, in wese, is 'n vorm wat by uitnemendheid bewus is van tyd en is dus in sy aard obsessief daarmee besig. Daar is deurgaans in die speurroman 'n tydsproses aan die gang wat aan die speurteks sy unieke struktuur verleen.

1.3 Speur- en misdaadfiksie

In die afgelope jare het die populariteit van speur- en misdaadfiksie nie alleenlik in wêreldliteratuur toegeneem nie, maar ook in die Afrikaanse lesersgemeenskap. Jon Thompson skryf oor hierdie tendens: "Indeed, this culture industry is now international:

American programs are telecast around the world, creating in effect a global culture, a culture sustained to a considerable extent by fictions of crime” (1993:1). Hierdie groeiende populariteit het ook in Suid-Afrika sy merk gelaat. Met die toetree van talle skrywers tot speur- en misdaadfiksie, kan hierdie toename geredelik gesien word. Die sukses van skrywers soos Deon Meyer, Karin Brynard, Piet Steyn en talle ander wat die laaste paar jaar in hierdie vorme gedebuteer het, illustreer dus die onversadigbare obsessie wat vandag rondom misdaad bestaan.

Dis is veral die internasionale sukses van die misdaadskrywer Deon Meyer wat hierdie tendens in die Afrikaanse literatuur aantoon. In ’n artikel skryf Meyer oor die gewildheid wat die spanningsverhaal bereik het in die Afrikaanse, of eerder Suid-Afrikaanse lesersgemeenskap. Hy beskou dit hoegenaamd nie as skielik nie en voer verskeie redes aan om sy stelling te staaf:

Die Amerikaanse en Britse speur- en spanningsromans is al vir die afgelope veertig jaar besonders gewild hier by ons [...] (D)it is ook nie uniek nie. Van Nigerië tot Zimbabwe, van die VSA tot Japan, Noorweë tot Australië, was en is dit ’n internasionale verskynsel. Mense koop en lees geesdriftig en in groot getalle misdaad en spanning. Ten derde was daar ’n wêreldwye oplewing die afgelope vyf, ses jaar en ons is bloot besig om dié tendens te volg (Meyer, 2010).

Hy voer aan dat die apartheidsjare nie ideaal was vir die bevordering van speur- en misdaadfiksie nie (Meyer, 2011). Hy skryf: “Die apartheidsjare was nie simpatiek vir die skryf van die soort boek deur plaaslike outeurs nie. Dit was onder meer te wyte aan die praktiese probleme vir skrywers om ’n polisieman as held te hê te midde van so ’n politieke gegewe” (Meyer, 2011). Dit was dus eers met die beëindiging van apartheid dat hierdie soort fiksie werklik in Suid-Afrika ’n opbloei ervaar het.

Mike Nicol sluit aan by Meyer en skryf: “Now, 16 years into the new country, the situation is very different. Writers are free to write what they like. Our literature is no longer dominated by politics. Cops are cool, they are seen as doing the dirty work of democracy – to borrow a phrase from Antony Albeker” (Nicol, 2011). Nicol praat verder oor ’n normalisering van speur- en misdaadfiksie en skryf die onlangse gewildheid van dié vorme daaraan toe.

Alhoewel daar 'n onlangse oplewing van die speur- en misdaadvorme in die Afrikaanse literatuur voorgekom het, is dit meermale met skeptisisme deur kritici en akademici verwelkom, en buite die akademiese diskoers gelaat. Joan Hambidge skryf hieroor: “Die moderne letterkunde beskou dikwels die speurverhaal as populêre letterkunde [...] speurverhale en thrillers word as ontspanningsverhale getipeer en dus verminder” (2008: 68-69).

Hierdie projek ag egter die speur- en misdaadroman waardig om ernstig ondersoek en bestudeer te word. Dennis Porter skryf immers: “The most compelling reason for paying attention to popular literature is its popularity. It is important to try to examine those intrinsic qualities of literary works which make them so attractive to mass audiences” (Porter, 1981:2).

Hierdie studie gaan dus daarvan uit om op 'n beskeie manier die gesprek aangaande speur- en misdaadfiksie aan te roer. Dit sal bewerkstellig word deur te fokus op die ontleding van drie tekste deur Deon Meyer aan die hand van verskeie tydstrategieë.

1.4 Deon Meyer

Deon Meyer kan beskou word as Suid-Afrika se mees prominente speur- en misdaadouteur. Die tema van tyd is een wat deurgaans voorkom in sy werk. Met romans soos *13 Uur*, *7 Dae* en kortverhale soos “Stiltetyd” uit sy bundel *Karoonag en ander verhale*, waar die tydsgebruik so ooglopend sigbaar is, is dit nie verbasend om te sien dat 'n obsessie met tyd 'n algemene verskynsel in Meyer se werk is nie.

Sy romans is nie slegs 'n voorbeeld van die groeiende gewildheid van speur- en misdaadfiksie in literatuur nie, maar ook van die moderne obsessie met tyd wat in die Westerse kultuur bestaan. Die tydsaspek is inderdaad 'n belangrike organiseringsmeganisme in speur- en misdaadfiksie onderskeidelik. Aangesien tyd so 'n integrale rol speel in beide Meyer se oeuvre en die speur- en misdaadvorm in die algemeen, sal tyd die uitgangspunt van hierdie studie wees om te bepaal of die tydstrategieë wat in speur- en misdaadfiksie voorkom, dit tot iets meer as bloot vermaak omskep.

Vervolgens word hoofstuk twee van hierdie studie gewy aan die uiteensetting van die verskillende teorieë rondom speur- en misdaadfiksie, waartoe Donna Bennett en Tzvetan Todorov belangrike bydraes lewer. Ander teoretici wat ook in hierdie hoofstuk ter sprake kom is Brian McHale, Dennis Porter en Heta Pyrhönen. Daar sal ondersoek ingestel word na die ontwikkeling van speur- en misdaadfiksie en 'n duidelike onderskeid tussen hul getref word.

Hoofstuk drie word aan die ontleding van Meyer se roman *13 Uur* as speurverhaal gewy. *13 Uur* is die verhaal van die jagtog na 'n Amerikaanse toeris, Rachel Anderson, en die misdaad wat haar gelei het tot waar sy haarself nou bevind. Daar sal aan die hand van die teorie wat bespreek word, verskeie tydstrategieë wat eie is aan die speurroman in *13 Uur* uitgelig word om uiteindelik die invloed daarvan op die struktuur van die roman te bepaal.

In hoofstuk vier word die aandag verskuif na die ontleding van die roman *Infanta* as misdaadverhaal. In *Infanta* word die invloed van misdaad vanuit drie verskillende karakters se ervaringe ondersoek. Die tydsaspek en struktuur van die roman sal ondersoek word om te bepaal hoe dit van dié van die speurverhaal verskil.

In hoofstuk vyf word die vermenging van die twee vorme – speur- en misdaadfiksie – bespreek soos wat dit voorkom in *Orion*. *Orion* vertel die verhaal van Zatopek van Heerden en sy soeke na vergifnis vir die misdaad wat hy gepleeg het teenoor 'n kollega en vriend. Ooglopende aspekte van beide die speur- en misdaadvorme sal uitgelig word en aan die hand van die bespreekte teorie ontleed word.

Daar sal deurgaans gedurende die ontleding van narratologiese begrippe gebruik gemaak word soos deur Brink, Higdon en Rimmon-Kenan uiteengesit. Die invloed van die tipering van die verskillende tekste op die tydstrategieë daarvan sal al deur ondersoek word om ten slotte tot verhaal te kom. Tydstrategieë binne hierdie verskillende vorme sal deurgaans die fokuspunt wees sodat die literêre meriete van die vorme, al dan nie, evalueer kan word.

Alvorens daar gekyk kan word na teorieë rondom speur- en misdaadfiksie, is dit nodig dat 'n paar terme wat in hierdie studie voorkom duidelik gedefinieer word en vir die doeleindes

van die skripsie uiteengesit word. Terme soos *speur- en misdaadfiksie*, die *speur- en misdaadvorm* en *speurroman* en *misdadroman* is begrippe wat deurgaans in die studie voorkom. Deon Meyer voer in sy studie, *’n Praktiese ondersoek na die struktuur van die speur- en spanningsverhaal*, aan dat dié terme te ligtelik gebruik word en in die moderne era omtrent sinoniem in die gebruik daarvan geword het (Meyer, 2005: 7). Dit is om hierdie rede dat dit duidelik gedefinieer moet word.

In sy studie gebruik Meyer die term *speurroman* “om te verwys na boeke waarin hoofkarakters die een of ander vorm van misdaad probeer oplos in hul private of amptelike hoedanigheid” (Meyer, 2005: 7). Julian Symons spreek die belangrikheid van die raaisel in die speurverhaal aan en skryf: “Two qualifications everybody has thought necessary are that it should present a problem, and that the problem should be solved by an amateur or professional detective through processes of deduction” (1972: 9).

Beide Dennis Porter en Heta Pyrhönen lê ook klem op die raaiselwaarde en noem dat dit die vernaamste aspek is van die speurverhaal. In *Die Burger* van Woensdag 7 Augustus 2013 kom daar ’n interessante gebruik van die term speurverhaal en spanningsverhaal voor (Afrikaanse skrywers aan die woord op Kaapstadse Boekefees, 2013: 12). Die artikel verwys na Meyer as ’n speurspanningskrywer en is ’n aanduiding van hoe vloeibaar die term in die kontemporêre literatuur geword het. Hierdie studie sal dus die terme *speurverhaal* (*speurfiksie* en *speurroman*) gebruik om te verwys na ’n verhaal waar misdaad voorkom of ’n misdaad plaasvind, wat gedurende die verloop van die verhaal opgelos word deur ’n speurder of speurinstansie; dus ’n teks waarin die misdaad en die oplos van daardie misdaad ’n deurslaggewende rol speel.

Misdaad in ’n teks is dikwels die grootste oorsaak vir die misverstand wat by lesers bestaan oor die onderskeid tussen speur- en misdaadfiksie en waarom Meyer die term as “niksseggend” beskou (2005: 7). Misdaad is ’n integrale deel van beide speur- en misdaadfiksie en wat Meyer dus uitwys is dat ’n teks dikwels verkeerdelik as misdaadfiksie getipeer word bloot omdat die verhaal misdaad bevat (Meyer, 2005: 7).

Pyrhönen voer aan dat die misdadroman ’n misdadteks is waarin die speurder gemarginaliseer word (2010: 49). Sy brei uit: “Justice is seldom, if ever, achieved, and crime

spreads from character to character, finally reaching readers who are infected by feelings of guilt and ambivalence" (2010: 51).

Lee Horsely sluit hierby aan: "(A)lthough detection (often notably unsuccessful detection) is still taking place, our interest as readers is invested almost entirely in the transgressors" (2005: 114). Volgens Horsely word die raaisel in die misdaadroman gewoonlik rondom die oortreder(s) of misdadiger(s) en hul eiesoortige psigologie gestruktureer (2005: 114). Hierdie studie sal vervolgens die terme *misdaadverhaal* (*misdaadfiksie* en *misdaadroman*) aanwend met verwysing na 'n verhaal waar die raaisel wat teenwoordig is, nie noodwendig een van misdaad is nie, maar eerder 'n psigologiese of etiese aard het; waarin die speurder as 't ware op die buitewyke van die teks beweeg.

Hierdie definisies is nie die enigste maatstawwe waarvolgens speur- en misdaadfiksie onderskei word nie, en dit sal verder ondersoek word in die hoofstuk wat volg.

HOOFSTUK TWEE: DIE SPEUR- EN MISDAADVORME

Die term *misdaadfiksie* is sedert die kanoniserings van die eerste Afrikaanse speurverhaal in 1926 (Schoonees, 1939: 35) problematies. Die dilemma wat hieromtrent ontstaan het, is dat die afsonderlike vorme in Afrikaans dikwels nie uitdruklik van mekaar onderskei word nie en dat die term *misdaadfiksie* dikwels gebruik word om na beide speur- en misdaadverhale te verwys (Meyer, 2005:7). Volgens Deon Meyer het hierdie term arbitrêr geword weens die vaagheid waarmee dit omskryf word:

Die probleem met die term misdaadroman is dat dit grootliks niksseggend geword het. Britse-Amerikaanse spanningskrywer Lee Child se romans het deur die bank misdaad as integrale deel van die intrige, maar daar is min sprake van polisiemense, of speurtogte in die klassieke betekenis van die begrip (Meyer, 2005: 7).

Meyer voer aan dat die term *misdaadroman* in Afrikaans te ligtelik gebruik word om te verwys na romans wat inderwaarheid aan verskillende vorme behoort (2005: 6). Hy brei uit: "In Afrikaans word die terme 'speurroman', 'misdaadroman', en 'polisieroman' skynbaar sonder nadenke gebruik vir dit wat op Engels as die 'crime novel' bekend staan" (2005: 6).

Om hierdie rede sal dié studie poog om eerder romans volgens generiese kodes in te deel ten einde oppervlakkige kategoriserings te vermy. In die gebruik van 'n meer vormspesifieke verdeling word 'n roman nie bloot as 'n misdaadroman gekarakteriseer omdat misdaad 'n integrale deel daarvan is nie, maar eerder omdat dit aan die definiërende kodes van die vorm voldoen (Meyer, 2005: 5-6). Sodoende word daar nuwe betekenis gegee aan terme soos *speurroman* en *misdaadroman*. Daar moet dus 'n duideliker onderskeid getref word tussen die speurroman en die misdaadroman in die Afrikaanse literatuur, nes dit in die Engelse literatuur onderskei word (Meyer, 2005: 6-7).

Hierdie hoofstuk word vervolgens gewy aan die uiteensetting van speur- en misdaadfiksie en hoedat hul strukture verskil, asook watter verskillende tydstrategieë in elk gebruik word. Daar sal kortliks gekyk word na hoe die speurverhaal ontwikkel het en hoedat misdaadfiksie daaruit gegroei het. Vervolgens sal 'n onderskeid getref word tussen die speur- en misdaadvorm soos wat dit deur Tony Hilfer en Julian Symons voorgelê word. Daar sal ook

aandag gegee word aan wat Tzvetan Todorov die dubbelnatuur van die speurverhaal noem en hoe dit in misdaadfiksie manifesteer (1977: 45).

2.1 Ontwikkeling van speurfiksie

Die Engelstalige speurvorm het hoofsaaklik in die 19de eeu ontstaan uit die werk van Edgar Allan Poe (Durham, 2003: 92). Met sy gotiese verhale *The Murders in the Rue Morgue* en *The Purloined Letter* het hy die grondslag gelê vir wat later speurfiksie sou word (Durham, 2003: 92). Die speurverhaal het 'n hoogtepunt bereik met skrywers soos Wilkie Collins, Arthur Conan Doyle en Agatha Christie en hierdie tydperk en daaropvolgende jare word deur kritici beskou as die goue era van die speurverhaal (Priestman, 2003: 2).

Dit is in hierdie tydperk dat Langenhoven die speurroman in Afrikaans inlei met die publikasie van *Donker Spore* in 1926, 'n speurverhaal waartydens 'n skynbaar bonatuurlike dood ondersoek en opgelos word deur die proses van rasonale denke (Schoonees, 1939: 35). Die vorm staan in hierdie tyd grootliks bekend as die klassieke "whodunit" en word deur Priestman beskryf as "a puzzle story which is solely that" (2003: 78). Die vraag "wie" is dus onafskeidelik verbonde aan die speurroman met 'n speurder en 'n misdadiger wat aan die hart daarvan staan. Die speurverhaal is uiteraard 'n raaisel wat opgelos moet word; 'n legkaart van leidrade wat deur die speurder aanmekaar gesit moet word om die misdadiger aan die kaak te stel. Heta Pyrhönen skryf:

As the generic term, detective fiction refers to a narrative whose principal action concerns the attempt by an investigator to solve a crime and to bring a criminal to justice. It poses two questions for the readers: "whodunit?" and "who is guilty?" It is proof of the genre's self-reflexivity that these two generic questions have directed the literary criticism of detective fiction (Pyrhönen, 2010: 43).

Die speurverhaal begin dus met die misdaad en eindig met die oplossing daarvan. Die vraag "who is guilty" struktureer die ondersoek om uiteindelik die vraag "whodunit" te beantwoord (Pyrhönen, 2010: 44). Vir Brian McHale is hierdie soeke na kennis epistemologies van aard (1992: 147). Hy skryf oor die speurvorm: "Classic detective fiction is the epistemological genre *par excellence*. Its plot is organised as a quest for a missing or

hidden item of knowledge [...] The detective-story protagonist is a 'cognitive hero'" (McHale, 1992: 147).

Vir McHale onderlê die speurverhaal-struktuur dus die modernistiese epistemologie; die modernistiese speurtog na kennis. In wese is die speurteks 'n soektog na waarheid, na kennis wat versteek is. McHale brei uit: "All these fictions, and many others which we have learned to call modernist, revolve around problems of accessibility and circulation of knowledge, the individual mind's grappling with an elusive or occluded reality" (1992: 147).

Hierdie epistemologie vind die sterkste neerslag in die klassieke speurroman. Richard Swope skryf:

The conventional detective, of course, always solves the crime, restoring order through ratiocination [...] 'The detective, the instrument of pure logic' is always 'able to triumph because he holds the belief that the mind, given enough time, can understand everything' (Holquist 141), an assumption the classic detective novel reinforces (1998: 207).

Swope meen dat die misdaad uiteindelik nie so belangrik is soos die ondersoek waarin 'n beweging van onkunde na kennis plaasvind nie (1998: 207). "The detective novel, by the close of its pages, must leave no room for mystery" (Swope, 1998: 207).

Die speurverhaal het sedert die goue era van speurfiksie verskeie veranderinge ondergaan en die klassieke "whodunit" is vandag 'n verouderde vorm daarvan. Swope voer aan dat die probleem met klassieke speurfiksie berus op die aanname wat dit maak met betrekking tot die kennisvraagstuk. Hy skryf: "That problem-solution perspective bases itself on the assumption that the world is knowable" (Swope, 1998: 208). Swope voer verder aan dat hierdie aanname wat deur speurfiksie gemaak word, onakkuraat is en dat die aannames wat eens tipies was van speurfiksie, later gerelativeer is (1998: 208).

Speurfiksie het as gevolg van hierdie gedateerde "knowability" stadig begin wegbeweeg van die klassieke vorm (Swope, 1998: 208). Swope brei uit: "Postmodern writers commonly call that notion of knowability into question. Hence, not surprisingly detective narratives function as key intratexts and intertexts for their novels, with the difference that

postmodern detective fiction insists not on solution but on Mystery” (1998: 208). Die verskuiwing het dus veroorsaak dat die postmodernistiese speurverhaal meer van ’n psigologiese aanslag ontwikkel het en daarom ook meer van ’n ontologiese aard aangeneem het (McHale, 1992: 147-8). Hierdie ontwikkeling sal in die volgende afdeling deeglik beskou word.

2.2 Ontwikkeling van misdaadfiksie

Vir Symons het die sekerhede wat deur die klassieke vorm van speurfiksie voorgehou is, teen die einde van die Tweede Wêreldoorlog verouderd geraak (Symons, 1972: 19). Hy brei uit:

The social and religious structure of society had changed so much that its assumptions seemed preposterous. The pretence that the world was static could no longer be maintained. The detective story with its closed circle of suspects and its rigid rules had always been a fairy tale, but the point and pleasure of fairy tales is that by exercising the imagination one can believe them to be true. In the post-war world, this sort of story changed from fairy tale to an absurdity (1972: 19).

Die probleem met klassieke speurfiksie was dus dat misdaad te georden uitgebeeld is (Scaggs, 2005: 43). Moord is slordig en vuil en John Scaggs skryf: “Despite the violence associated with the crime of murder, which had become *de rigueur* by the golden age, Christie’s inter-war fiction is characterised by its absence of violence, and by its curiously sanitised and bloodless corpses” (2005: 43). David Trotter skryf in dié verband: “Murder makes a mess in a clean place. Stories of murder are therefore stories as much about dealing with mess as about deciphering clues” (1991: 70).

Vir Scaggs is dit nie die moorde in klassieke speurfiksie wat problematies is nie, maar die uitbeelding van daardie moorde; hy beskou die uitbeelding van moorde in klassieke speurfiksie as “air-brushed” en onrealisties (2005: 44). As gevolg van hierdie tekortkominge het daar ’n nuwe vorm ontstaan, naamlik misdaadfiksie. Die misdaadroman het dus as ’n anti-vorm gegroei uit die speurroman as, “antithesis to existing genres” (Hilfer, 1990: 1).

Hilfer brei uit:

An antigenre [...] is not directed against a particular original. Moreover, it has a life of its own that continues collaterally with the contrasting genre. Deviation from the detective novel is the norm of the crime novel (1990: 1).

Alhoewel die misdaadvorm sekere aspekte van die speurvorm behou het, het dit dus grootliks ontwikkel as 'n afwyking van speurfiksie. "Its emergence has been theorized as a reaction against the dominant generic forms, the whodunit and the hard-boiled private eye narrative" (Pyrhönen, 2010: 50). Pyrhönen voer ook aan dat misdaadfiksie die generiese konvensies van speurfiksie omkeer. Die misdaadvorm ondermyn dus die aard van die speurvorm en verloën die belangrikheid van die oplossing van die raaisel. Pyrhönen brei uit:

Critics maintain that it came into existence as an oppositional discourse that violates the basic generic conventions of detective narratives. By relegating the detective interest to the sidelines, crime fiction focuses on a criminal's mind and deeds. Knowledge of the culprit's identity reformulates the two generic questions: whodunit changes into 'whydunit', and the issue of guilt is reinflected as the integrity and stability of the self are placed under scrutiny (2010: 44).

Die misdaadverhaal oortree die basiese konvensies van die speurverhaal deurdat die speurder gemarginaliseer word en die misdadiger as 't ware 'n meer aktiewe rol in die narratief speel. Lee Horsely skryf in hierdie verband:

Late twentieth-century crime fiction has increasingly shown its readers the physical opening of bodies, the psychological exposure of damaged minds, and the inscription of personal traumas on the bodies of victims (2005: 112).

Met die marginalisering van die speurder vind daar 'n verskuiwing van rasionele epistemologie na 'n psigologiese ontologie in die misdaadteks plaas en word dit 'n psigologiese ondersoek wat nes die misdaadondersoek deur die leser uitgepluis moet word. Alhoewel hierdie verskuiwing plaasgevind het, is dit nie volkome nie en Hans Bertens voer aan:

Anti-detectives are, if I may invoke McHale again, limit-modernists rather than modernists. They clearly radicalize the epistemological doubt that proliferates in modernist texts. The anti-detectives described so far hover in a transitional space between modernism and postmodernism, fully aware that absolute knowledge is

irrevocably out of reach, yet not quite prepared to take leave of epistemological efforts designed to arrive at such knowledge (1997: 199).

Daar is dus steeds beide elemente van ontologie en epistemologie in misdaadfiksie teenwoordig omdat die roman nie bereid is om van die epistemologiese voorveronderstellings afstand te doen nie (Bertens, 1997: 199).

Die psigologiese strewe van die misdaadroman vorm die grondslag van die ontologiese vraagstuk. Die *Oxford Word Encyclopedia* definieer ontologie as daardie “branch that studies the basic nature of things; the essence of ‘being’ itself” (ontology, 2004). Die vraag “whydunnit” wat oor misdaadfiksie gehang word, bevraagteken trouens die natuur van menswees, die natuur van die menslike bestaan. Richard Swope voer aan dat ’n verskuiwing plaasgevind het vanaf die modernistiese epistemologie na die postmodernistiese ontologie; “from questions of knowing to questions of being” (1998: 208). Daar het dus ’n oorgang plaasgevind vanaf die klassieke speurroman tot ’n meer kontemporêre anti-speurroman wat volgens Tony Hilfer misdaadfiksie is (1990: 1).

Volgens Bertens se kwalifisering is die misdaadteks dus tweedelig; daar is steeds ’n epistemologiese soektog na kennis, maar daaraan toegevoeg is ’n ontologiese soeke na die aard van bestaan, die wese van die mens wat deur middel van die psigologiese raaisel geopper word.

Die onderskeid tussen speur- en misdaadfiksie is ’n onderwerp wat lank reeds debat uitlok by teoretici, kritici en outeurs. Terwyl daar tussen hulle ’n mate van ooreenstemming oor die misdaadverhaal bestaan, is dit tog ’n onderwerp wat steeds deur teoretici uitgepluis word.

2.3 Die aard van die onderskeid tussen speur- en misdaadfiksie

In hierdie afdeling sal die teorieë van twee teoretici onder die soeklig geplaas word. Hulle is onderskeidelik Julian Symons wat reeds in die vroeë sewentigerjare hieroor geskryf het en Tony Hilfer wie se teorie meer kontemporêr is.

2.3.1 Symons se onderskeid

In 1972 het Julian Symons 'n duidelike verskil tussen speur- en misdadefiksie getref. Hy voer aan dat die kerneienskappe van die twee vorme toon dat hulle nie bloot dieselfde soort teks is wat in twee kategorieë val nie (Symons, 1972: 173). Die onderskeidingskriteria wat hy aanwend is intrige, die aard van die speurder, metode, leidrade, die aard van die karakters, agtergrond en raaiselwaarde (Symons, 1972: 173-175).

2.3.1.1 Intrige

Vir Symons is die speurverhaal se intrige gebaseer op afleiding. Hy skryf: "(D)eception might be mechanical (locked room), verbal (misleading remarks), concerned with forensic medicine (poisons, blood groups, fake prints) or ballistics" (Symons, 1972: 173). Die verhaal word retrospektief gestruktureer.

Die intrige van die misdadroman neem egter meer van 'n psigologiese vorm aan. Hy skryf: "Based on psychology of characters [...] No deceptions of locked rooms or faked prints kind [...] Most often, the problem is something like: Has A really killed B, and if he has what will happen to him?" (Symons, 1972: 173). Verder is daar nie dieselfde terugwaartse konstruksie as wat in die speurverhaal gevind word nie, maar eerder 'n eenvoudige voorwaartse plot (Symons, 1972:173).

2.3.1.2 Die aard van die speurder

Die belangrikste aspek van die speurder in die speurroman is dat hy sentraal staan in die speurteks. Symons brei uit: "Always at the centre of story's action, most often the hero, and generally a keen observer who notices things missed by others" (1972: 173-4). Hierdie rol van die speurder het in die moderne speurteks 'n evolusie ondergaan, maar hy staan steeds sentraal in die teks. Die speurder in die misdadroman is in baie gevalle egter afwesig of staan nie sentraal in die teks nie (Symons, 1972: 173-174). In die geval waar die speurder afwesig is in die misdadroman, is die sentrale karakter dikwels eenvoudig 'n karakter wat sekere gebeure in die teks beleef (Symons, 1972: 173-4). Wanneer hy wel in die misdadteks teenwoordig is, is hy selde 'n oplettende, rasionele speurder (Symons, 1972: 173-4).

2.3.1.3 Metode

Die metode wat gebruik word om die misdaad te pleeg, verskil ook van vorm tot vorm. Symons voer aan dat die metode in die speurverhaal vreemd of verbysterend mag wees (1972: 174). Die metode is dikwels 'n vernuftige raaisel wat die raaiselwaarde van die speurteks vergroot. Die metode in die misdaadroman is gewoonlik nie so belangrik nie, maar kan ook bydra tot die psigologiese aspekte van die misdaadteks en dus van belang wees (1972: 174).

2.3.1.4 Leidrade

Leidrade is vir Symons 'n noodsaaklike aspek van speurfiksie. Hy skryf: "There will be perhaps a dozen of them in the story. The detective may explain their meaning at the time, or deductions may be left to the reader" (1972: 174). Leidrade in die misdaadteks word nie in dieselfde sin gebruik as in die speurteks nie omdat leidrade in die misdaadverhaal nie dieselfde terugwaartse konstruksie het nie. Die leidrade dra eerder by tot 'n psigologiese raaisel wat meer prominent by die misdaadverhaal is (Symons, 1972: 174).

2.3.1.5 Die aard van karakters

In terme van karakterisering is dit slegs die speurder wat eksplisiet gekarakteriseer word in die speurteks; ander karakters dien as oppervlakkige aanvulling tot die intrige (Symons, 1972: 174). In die misdaadroman dien die karakters en hul probleme as die grondslag van die teks. Symons brei uit: "The lives of characters are shown continuing after the crime, and often their subsequent behaviour is important to the story's effect" (1972: 174).

2.3.1.6 Ruimte

Symons beskou die ruimte van die speurverhaal as "confined to what happens before the crime" (1972: 174). Ruimte staan dus altyd sekondêr tot die moord, veral wanneer die ondersoek die verhaal oorheers omdat die intrige en leidrade die narratief oorneem (1972:174). Symons voer aan dat die ruimte in misdaadfiksie aanleiding gee tot die styl van die verhaal en 'n noodsaaklike deel van die misdaad is. Ruimte dra dus by tot die oploop van psigologie in die teks (Symons, 1972: 174).

2.3.1.7 Raaiselwaarde

Van nature is speurfiksie 'n raaisel en is die raaiselwaarde van die speurteks baie hoog. Symons skryf: "The detective and the puzzle are the only things that stay in the memory" (1972: 175). By misdaadfiksie wissel die belangrikheid van die raaisel, omdat die misdaad nie noodwendig vir die leser verswyg word nie. "(C)haracters and situations are often remembered for a long time" (Symons, 1972: 175).

2.3.2 Hilfer se onderskeid

Soos hierbo verduidelik, tref Symons dus 'n deeglike onderskeid tussen speur- en misdaadfiksie. Dit is egter 'n verouderde onderskeid en daarom is dit nodig om 'n meer kontemporêre benadering te ondersoek.

Soos vroeër aangetoon, weerspieël McHale se teorie die modernistiese epistemologie wat in speurfiksie teenwoordig is. Hilfer gebruik hierdie epistemologiese dominante as uitgangspunt vir sy onderskeid tussen speur- en misdaadfiksie. Daar kan hoofsaaklik tussen die aard van die raaisel, die kenmerke van die speurder en die rol van die leser in die onderskeie vorme onderskeid getref word (Hilfer, 1990).

2.3.2.1 Die raaisel

Symons wys reeds op die belangrikheid van die raaisel in die speurteks. Hilfer brei uit in hierdie verband en noem dat dit inderdaad aan die hart van die speurroman lê en dat dit 'n kardinale rol het om te speel in speurfiksie (Hilfer, 1990: 2). Die speurroman wentel rondom hierdie raaisel, en daar vind 'n epistemologiese beweging van onkunde na kennis plaas (McHale, 1992: 147).

Hierteenoor staan misdaadfiksie, waarin die leser se kennis van die misdadiger, die belangrikheid van die raaisel en die speurder na die buitewyke verskuif. "Character psychology and implicative setting are frequently essential in the crime novel whereas an ingenious puzzle may be dispensed with altogether" (Hilfer, 1990: 2).

Hilfer skryf verder dat dit nie net die raaisel is wat sentraal staan in die speurroman nie, maar dat dood ook kardinaal is in die speurroman:

The detective novel has death at the heart, a death that is mysterious. At the end of the book we know what we did not know to begin with, that is, who committed the murder [...] One of the prime interests in detective fiction is the solution of the mystery and why it happened. The prime interest in the crime novel may be the effect of this crime on the murderer himself (Hilfer, 1990: 2).

Die beweging van onkunde na kennis is 'n beweging van brokstukke na 'n geheel. In die misdaadverhaal relativeer die insig in die psige van die misdadiger hierdie legkaart, en word die fokus op die rede vir die misdaad geplaas, dus op die psigologiese en/of etiese uitkringende gevolge van die misdaad (Swope, 1998: 208).

Die beweging van onkunde na kennis in misdaadfiksie is nie een van brokstukke na 'n geheel soos in speurfiksie nie, maar 'n beweging van psigologiese anargie en onverstandigheid na insig en meegevoel (Hilfer, 1990: 2). Ian Buchanan skryf oor epistemologie:

The study or inquiry into the origin, possibility, and constitution of knowledge. Its central questions are: what does it mean to know something and by what means are we able to have knowledge? In asking these questions it also brings into play issues to do with doubt, scepticism, and truth, because implicit in the question of what it means to know something is the issue of whether one's knowledge can ever be complete (2010).

Hierdie epistemologiese strewe wat in speurfiksie gevind kan word, (McHale, 1992: 147) word in misdaadfiksie omskep. Daar is dan nie slegs die vraag na kennis nie, maar egter ook 'n ontologiese ondersoek van die teenstrydigheid van individuele psigologie (Pyrhönen, 2010: 52). Die raaisel in misdaadfiksie is dus nie een wat 'n beweging van onkunde na kennis bevat soos in speurfiksie nie, maar egter een wat dikwels die psigologiese insigte van karakters ondersoek, as 't ware die effek van misdaad of moord op die individuele psige.

Die opvallendste verskil tussen die twee vorme is dus die belangrikheid van die legkaart. In die speurverhaal staan die rasonale raaisel sentraal, waarteenoor die rasonale raaisel 'n sekondêre posisie aanneem in misdaadfiksie, maar immers nie heeltemal verdwyn nie (Hilfer, 1990: 2). Dit is dikwels dan 'n psigologiese raaisel wat die primêre posisie in misdaadfiksie inneem.

2.3.2.2 Die speurder

’n Verdere onderskeid tussen die spur- en misdaadroman lê volgens Hilfer in die rol van die speurder. Hilfer skryf: “The function of the detective hero is to guarantee the reader’s absolution from guilt. This is basic to the genre’s form of wish fulfilment. In contrast, the reader of the crime novel is manoeuvred into various forms of complicity” (1990: 3).

Die eerste punt wat Hilfer maak, is dat die speurder in speurfiksie inderdaad die ideale speurder is. Hy is ’n geromantiseerde figuur wat geregtigheid handhaaf en daarom altyd die leser op ’n afstand hou. Pyrhönen skryf oor hierdie tipe speurder: “The early critics argued that the detective guards the moral boundaries of a fictional society. In their view, this figure gives voice to the moral principles by which a fictional society abides – or ought to abide” (2010: 51). Swope beskryf hierdie speurders as simbole vir sosiale orde (1998: 211) en daarom sal hul nooit die aanvaarde morele grense oorstek nie. In die speurroman word die leser dus nie betrek by die moord nie, maar eerder op ’n afstand gehou. Die speurder bevry die leser van enige skuld (Swope, 1998: 211).

Hilfer voer ook aan dat hierdie geromantiseerde speurder ’n kernrol speel in die speurroman se herstel van die goeie orde. Bertens brei uit hierop:

In an increasing unintelligible world detective fiction reassured its readers that the combination of ruthless logic and playful imagination [...] can still deliver us from evil and lead us toward the broad daylight of understanding and towards restoration of the social order that the crime had so violently disturbed (1997: 196).

Symons sluit hierby aan: “What crime fiction offered to its readers for half a century from 1890 onwards was a reassuring world in which those who tried to disturb the established order were always discovered and punished” (1972: 18).

Die misdaadroman, hierteenoor, maak van die leser ’n medepligtige; die leser dien as getuie van die moord en bevind homself dikwels teenoor die speurder gekant. In die geval van die misdaadverhaal is daar ook geen wanpersepsies oor die speurder se tekortkominge nie. Die leser word nie alleenlik medepligtig gemaak aan die speurder se foute nie, maar ook aan die misdadiger se optrede.

In die speurroman word die leser dan gekonfronteer met die vraag wie; hierteenoor word die leser in die misdaadroman nie slegs gekonfronteer met die vraag waarom nie, maar worstel hy/sy ook met die psigologiese of etiese gevolge van die misdaad. Pyrhönen skryf immers: “Crime fiction is also engaged in probing ethical issues, but, by approaching them from the criminal’s perspective, it raises questions concerning the irrational aspects of human psychology and the grounds of justice as a social system” (2010: 52).

2.3.2.3 Die rol van die leser

Die rol van die leser in speurfiksie is een van ’n speurder en weerspieël die rol van die misdadiger en die speurder in die teks. Die verhouding tussen speurder en misdadiger in die teks verteenwoordig die verhouding tussen leser en outeur. Donna Bennett skryf: “This particular extratextual element, which might be called the ‘implied author-reader relationship,’ is of great importance in the genre and is one of the dominant forces shaping the text and influencing many of its particular features” (Bennett, 1979: 236).

Bennett gaan verder en noem dat die konflik wat in speurfiksie bestaan tussen die speurder en misdadiger die “kompetisie” tussen outeur en leser beskryf; hul verhouding is een van afleiding (1979: 236). Dennis Porter skryf hieroor: “The criminal and detective stand in relation to each other as a problem maker and problem solver and thus repeat inside the novel the relationship that exists between author and reader” (Porter, 1981: 88). Die leser speel die rol van die speurder wat die probleme van die teks moet oplos, en die boodskap wat in die teks verskuil is, na vore moet bring. Peter Hühn skryf in dié verband:

From the perspective of the detective, the traces left by the criminal appear as ‘clues’, possible indicators of the hidden story of the crime. Such clues are facts or phenomena connected with the circumstances of the murder – footprints, objects found near or on the dead body, the presence or absence of persons at the time of the murder (Hühn, 1987: 454).

Hierin sien mens duidelik hoe die verhouding tussen leser en teks weerspieël word. Helmut Heissenbüttel beskou die moordenaar en die lyk as onskeibaar (1983: 88). Die teks verraaï dus sigself en neem die vorm van die lyk aan, wat aan die einde van die verhaal ontbloom word en alle geheime verkap. Ongeag hoe hard daar probeer word om die leidrade binne die teks te versteek, sal die oplossing inderdaad deur daardie selfde teks uiteindelik

ontbloot word. Nes die lyk en moordenaar nie van mekaar kan ontsnap nie, is die leser en die teks verstrengel in 'n aanhoudende worsteling, 'n epiese stryd wat kulmineer in die ontbloting van betekenis (Heissenbüttel, 1983: 88).

Die leser moet orde skep uit inligting of leidrade wat aanvanklik skynbaar niksseggend is. Porter voer aan dat speurfiksie daarop gemik is om inligting te herwin, "moving forward in order to move back. The detective encounters effects without apparent cause, events in a jumbled chronological order, significant clues hidden among the insignificant" (1981: 29). Hühn sluit hierby aan:

The point of a classical detective novel typically consists in reconstructing a hidden or lost story (that is, the crime), and the process of reconstruction (that is, the detection), in its turn, is also usually hidden in essential respects from the reader (1987: 451).

Die speurder in die speurverhaal verteenwoordig die ideale of implisiete leser en bestaan dus as ideale speurder in die teks (Pyrhönen, 2010: 49).

Die speurteks probeer beide die moord en die moordenaar geheim hou tot die oomblik dat die raaisel opgelos moet word. Bennett skryf hieroor: "The mystery is, therefore, not a true problem, in that the reader is not intended or expected to solve it, but an ostensible one, a pseudo-problem not meant to be solved until the narrative in which it is set is at or near its conclusion" (Bennett, 1979: 237). Die speurteks bestaan dus vir Bennett uit twee narratiewe. Sy skryf:

The tension between author and reader, between criminal and detective [...] manifests itself in an unusual narrative structure which is characteristic of the detective story, for the form is always built out of two largely separate narratives, one seen, the other unseen (Bennett, 1979: 239).

In die geval van misdaadfiksie word die rol van die leser nes dié van die speurder omvergewerp. Pyrhönen skryf:

In the fictional investigator the legal and moral codes of law enforcement intersect with those of the criminal order, making it possible for an author to stress either pole. Therefore, the investigation is just as much a probing into and revelation of a detective's moral principles as it is a scrutiny of the suspects and their social contexts [...] One of the

tasks readers are set is the moral evaluation of a detective's investigative performance (2010: 52).

Juis omdat misdaad in die misdaadroman 'n ander funksie het as in die speurverhaal, lê die rol van die speurder sowel as leser in die progressie van die ondersoek. Pyrhönen brei uit:

As the function of crime as a puzzle to be solved diminishes (without vanishing altogether), the center of interest lies in the adventurous, even deadly dangerous, progress of the investigation during which readers observe how an investigator's moral code is established and elaborated (2010: 52).

Dit is dus die rol van die leser in die misdaadverhaal om as bemiddelaar tussen die misdaad en ondersoek op te tree en om tussen die etiese en psigologiese kodes van die verhaal deur te beweeg. Die raaisel in misdaadfiksie is nie sodanig 'n rasonale raaisel nie, maar eerder 'n psigologiese raaisel. Die fatsoen van die raaisel in misdaadfiksie is dan nie dié van verswygde leidrade wat aanmekaar gesit moet word nie, maar eerder etiese en/of psigologiese brokke wat dikwels openlik aan die leser blootgelê word om 'n psigologiese en/of etiese problematiek te weeg te bring.

2.4 Die dubbelnatuur van speurfiksie

Tzvetan Todorov maak die stelling dat daar inderdaad twee stories in 'n speurroman voorkom. Daar bestaan volgens Todorov 'n tweeledigheid by die speurroman, die storie van die misdaad en die storie van die ondersoek (Todorov, 1977: 44). "The first story, that of the crime, ends before the second begins" (Todorov, 1977: 44). Lee Horsely skryf: "The first story, what the Russian formalistic critic, Victor Shklovsky, called the *fabula*, is the story, or events as they happened. The second story, the way the events are narrated, he called the *sjuzet*" (Horsely, 2005: 23). Die *fabula* staan bekend as die storie nes dit plaasgevind het; dus soos wat die moord of gebeure afgespeel het. Die *sjuzet* of intrige is die gebeure soos wat dit vir die leser vertel of voorgehou word (Todorov, 1977: 45). Todorov brei uit:

We might further characterize these two stories by saying that the first – the story of the crime – tells 'what really happened', whereas the second – the story of the investigation – explains 'how the reader (or narrator) has come to know about it' (1977:45).

Vir Todorov word die moord in die speurroman op 'n afstand gehou sodat die eerste storie nie verklap word nie. Todorov noem hierdie eienskap “temporal displacement” en skryf:

The first story, that of the crime, is in fact the story of an absence: its most accurate characteristic is that it cannot be immediately present in the book. In other words, the narrator cannot transmit directly the conversations of the characters who are implicated, nor describe their actions: to do so, he must necessarily employ the intermediary of another character who will report, in the second story, the words heard or actions observed. The status of the second story is, as we have seen, just as excessive; it is a story which has no importance in itself, which serves only as a mediator between the reader and the story of the crime” (Todorov, 1977:46).

Pyrhönen voer aan dat die pleeg van die misdaad of moord deur hierdie verplasing in die vertelling verswyg word en eerder geleidelik aan die lig kom nadat die gevolge daarvan ontbloom is (2010: 49). Volgens Bennett bestaan hierdie verswygde narratief buite die teks en die storie van die ondersoek dien slegs as bemiddeling tussen die leser en die misdaad (1979: 241). Sy skryf:

The discourse contains only or principally the second of these narratives, but the centre of interest is always the other narrative which exists outside the text [...]. The narrative of the crime has a kind of shadowy existence; alluded to or evoked by the text, it is never fully present there (Bennett, 1979: 241).

Sy noem hierdie tipe vertelling die “scionarrative” (Bennett, 1979: 241). Dit is dus 'n storie wat buite die teks bestaan maar teenwoordig gemaak word by wyse van leidrade, fragmente en afleidings; dit is nooit ten volle of as geheel teenwoordig in die teks nie (Bennett, 1979: 241).

Vir die doeleindes van hierdie studie sal die term *skadunarratief* gebruik word. Bennett voer aan dat die skadunarratief en die ondersoeknarratief altyd “united at one important point,” naamlik die plaasvind van die misdaad waaruit die storie spruit (1979: 241). Sy noem hierdie oomblik die *core event* en skryf:

This core event becomes, by being revealed in partial form only in the discourse, the starting point for the attempt to unveil the scionarrative [...] The core event is, therefore, the point at which the two narratives of mystery overlap or are tangent. From this point the two narratives spread out, unfolding – the scionarrative extending backward in time, determined by the need to provide a concatenation of causes, the narrative discourse running forward, detailing the investigation of the crime as it chronologically develops (Bennett, 1979: 241).

Dennis Porter sluit hierby aan maar beskou die aanvanklike moord of misdaad nie alleenlik as 'n begin nie, maar ook as 'n einde (1981, 29). Hy skryf: "The open story of the investigation gradually unravels the hidden story of the crime. In other words, the initial crime on which the tale of detection is predicated is an end as well as a beginning" (Porter, 1981: 29).

Die aanvanklike misdaad is dus 'n einde omdat dit eers na die tweede storie ontbloot word, dit wil sê aan die einde van die teks. Nietemin is dit ook 'n begin omdat dit juis hierdie misdaad is wat die teks se motoriese moment is. Die tweede verhaal kry uiting as gevolg van die eerste verhaal en dus dien die misdaad in die teks as beide 'n einde en 'n begin (Porter, 1981: 29).

Vir Bennett is hierdie kernegebeurtenis die middelpunt van die verhaal, vanwaar die vertelling prospektief en retrospektief aangevul word. Sy skryf:

It is the hidden scionarrative that most properly can be said to have been conceived of in reverse by the author, built from its core backward, but obviously this act of 'reverse' conception also in some sense antedates and determines the *discours*, the narrative of detection (Bennett, 1979: 242).

Voordat daar gekyk word na die struktuur van misdaadfiksie, is dit belangrik om te noem dat Todorov drie subvorme van speurfiksie identifiseer, naamlik die whodunit, die riller, en die spanningsverhaal (1977: 50).

Die whodunit is die klassieke vorm van die speurverhaal soos dit tydens die goue era voorgekom het. Volgens Todorov is dit in die whodunit dat die bogenoemde dualiteit die sterkste uiting vind (1977: 44). Hy skryf: "At the base of the whodunit we find a duality, and it is this duality which will guide our description. This novel contains not one but two stories: the story of the crime and the story of the investigation" (Todorov, 1977: 44).

Die volgende vorm waarna Todorov verwys is die riller (1977:47). Hy skryf oor die riller:

(T)his kind of detective fiction fuses the two stories or, in other words, suppresses the first and vitalizes the second. We are no longer told about a crime anterior to the

moment of narrative; the narrative coincides with the action [...] Prospection takes the place of retrospection (1977: 47).

In die riller word die twee stories dan op gelyke been geplaas en vind daar nie 'n afwisseling tussen die twee stories plaas nie. Die speurder word in hierdie vorm verminder tot feilbare karakter waar "everything is possible, the detective risks his health, if not his life" (Todorov, 1977: 47).

Todorov beskou die spanningsverhaal as 'n kombinasie van riller en whodunit. Hy skryf daaroor: "It keeps the mystery of the whodunit and also the two stories, that of the past and that of the present, but it refuses to reduce the second to a simple detection of the truth" (Todorov, 1977: 50). Hierdie sub-tipe behou dus die dubbelstruktuur van die speurroman terwyl dit ook die leser se aandag rig op wat gaan gebeur (Todorov, 1977: 50). Todorov brei uit: "The reader is interested not only by what has happened but also by what will happen next; he wonders as much about the future as about the past" (1977: 50-1).

Vir Todorov lê die verskil in die funksie van die raaisel. Hy skryf die volgende oor die funksie van die raaisel in die spanningsverhaal: "(I)t is actually a point of departure, the main interest deriving from the second story, the one taking place in the present" (Todorov, 1977: 51). Wat Todorov dan hier uitwys is dat die raaisel 'n uitgangspunt is waarvandaan daar nie bloot teruggekyk word na die moord nie, maar dat dit 'n raaisel is wat steeds voortstu (Todorov, 1977: 51).

Wat duidelik blyk uit Todorov se onderskeid, is dat al drie hierdie vorme die dubbelstruktuur op een of ander manier gebruik. Alhoewel hierdie dualiteit in die onderskeie vorme van mekaar verskil, is dit steeds in die struktuur van elk van die subvorme teenwoordig.

2.5 Struktuur van misdaadfiksie

By misdaadfiksie bestaan Todorov se twee verhale nie. Soos vroeër verduidelik, staan die raaisel sekondêr in die misdaadverhaal. Karakterpsigologie neem nou die primêre posisie in en daarom is daar geen rede om die moord te verswyg nie. Dit is dan die doel van die tweede storie om die rede vir die misdaad van die eerste storie te onthul en nie

noodwendig die misdaad nie. Die tweede storie in misdaadfiksie neem dus die vorm van 'n psigologiese ondersoek aan wat enersyds die rede vir die misdaad en andersyds die effek van daardie misdaad ontbloot; as 't ware die gevolg van die misdaad. Pyrhönen skryf: "In contrast, hardboiled narratives vitalize the story of the investigation, relegating the story of the crime to a secondary status" (2010: 49).

Die gevolg is dat die ondersoek dus voorkeur geniet in misdaadfiksie. Daar word nie retrospektiewelik te werk gegaan nie omdat die pleging van die misdaad en die ondersoek gelyktydig afspeel. Wat na vore tree, is eerder die wedersydse effek wat die misdaad op die speurder en misdadiger het en hoe dit afstuur op hul uiteindelijke ontmoeting. Daar is dan nie dieselfde terugbeweging na die moord deur middel van die ondersoeknarratief wat in speurfiksie so prominent is nie, maar eerder 'n vooruitskouing na die onvermydelike konfrontasie tussen speurder en misdadiger. Die raaisel wat voorkom in die misdaadteks is daarom nie terugskouend van aard nie, maar eerder afwagtend van aard.

2.6 Tyd in speur- en misdaadfiksie

Die tydsobsessie vind op 'n besondere wyse neerslag in die speur- en misdaadteks. Die aard van speurfiksie maak daarvan 'n teks wat obsessief is oor tyd. Soos wat daar in die voorafgaande afdelings bespreek is, word die vorm rondom tydstrategieë saamgevoeg; die tydige ontbloting van brokstukke en fragmente om stelselmatig die skadunarratief gedurende die ondersoeknarratief teenwoordig te maak.

As gevolg van die dubbelaard van die speurverhaal en die verswyging van die skadunarratief, soos wat Todorov en Bennett uitwys, is daar sekere tydstrategieë wat speurverhaalouteurs gebruik. Hierdie taktiek sluit hoofsaaklik aan by wat Todorov temporele verplasing noem en Pyrhönen brei daarop uit: "By temporal displacement he (Todorov) means that the genre omits narrating the moment of committing the crime; instead, this act is made to appear gradually only after its consequences have been revealed" (2010: 49). Bennett noem hierdie spesifieke verplasing "temporal ellipsis" en skryf:

(T)emporal ellipsis contribute to the same effect as placing the crime earlier than the time of the novel: it moves the event out of the discourse. The place of point of view in further aiding the author's obfuscation of the core event and the scionarrative is of sufficient importance to reserve discussion of it as a separate topic (1979: 244).

Bennett beskou hierdie ellips van die skadunarratief wat in die speurteks teenwoordig is as 'n integrale faktor van die speurstruktuur (1979: 244). Sy identifiseer verskeie tegnieke soos fragmentasie, afleiding en dubbelsinnigheid wat hierdie ellips in die speurteks moontlik maak (1979: 244). Wat volg, is dan 'n bespreking van hierdie strategieë soos dit deur Bennett en Pyrhönen omskryf is, en hoedat hierdie strategieë in speur- en misdaadfiksie neerslag vind.

2.6.1 Fragmentasie

Die opbreek van die skadunarratief in brokke en verspreiding daarvan in die vertelling, staan bekend as fragmentasie (Bennett, 1979: 244). Bennett skryf: "Fragmentation is the essential device in all mysteries, since it both permits a progressive recovery of the scionarrative and retards comprehension of it" (1979: 244). Pyrhönen voer aan dat dit die leser is wat hierdie brokke moet orden en vir narratiewe verbindings moet soek om die afwesige storie te ontbloot (2010: 50).

In speurfiksie word fragmentasie dan as beide vertragingstegniek en inwinningstegniek gebruik (Bennett, 1979: 244). Alhoewel die skadunarratief deur middel van hierdie brokke in die teks ontbloot word, is dit 'n blootlegging wat bewustelik plaasvind om slegs genoeg van die skadunarratief te verraaï om die leser se belangstelling te behou. By misdaadfiksie dien fragmentasie egter 'n ander doel. Daar is dikwels 'n psigologiese fragmentasie wat plaasvind. Die leser word blootgestel aan denke van die karakters, maar die blik wat die leser gegee word is slegs genoeg om die psigologiese raaisel in die teks te opper. Dit word dus gebruik as psigologiese blootlegging vir die raaisel wat in misdaadfiksie teenwoordig is deurdat dit beperkte insig tot die gevolge van misdaad op die karakters bied.

Bennett beskou hierdie brokke as beide tekstueel en abstrak en skryf:

When a fragment is reported, then that much of the scionarrative lies within the discourse [...] Fragments with less textual existence are those which must be derived

from 'clues' – that is, from data which do not themselves express narrative, but from which, through context and inferential reasoning, narrative chains may be derived (1979: 245).

Afleiding en dubbelsinnigheid dien as ondersteuning vir fragmentasie deurdat dit die belangrikheid van die brokke ondermyn. Pyrhönen skryf: "(D)istractation modifies the presentation of fragments, while ambiguity regulates their usefulness" (2010: 50).

2.6.2 Afleiding

Die doel van afleiding is dan om aandag op die skadunarratief te rig (Bennett, 1979: 248). Bennett brei uit: "Distraction in the detective story characteristically takes the form of moving the reader's attention from scionarrative to discourse narrative" (1979: 248). Die proses van afleiding verhinder die leser om die belangrikheid van 'n skadufragment te besef. Bennett skryf:

This may be achieved by following the presentation of a scionarrative fragment with a dramatic scene in the detective's present, or by surrounding information relevant to the scionarrative with information relevant only to the present time of discourse, or by separating a fragment from sufficient context for its comprehension (1979: 248).

Afleiding speel nie so 'n belangrike rol in misdaadfiksie soos in speurfiksie nie, omdat die twee stories, skadu- en ondersoeknarratief, nie as sodanig in die misdaadteks teenwoordig is nie.

2.6.3 Dubbelsinnigheid

Dubbelsinnigheid het te make met hoe bruikbaar 'n leidraad of skadufragment vir die leser is. Dit word gebruik om die leser se persepsie van skadufragmente te belemmer deur ruimte te laat vir verskeie afleidings (Pyrhönen, 2010: 50). Dit sluit vals fragmente in wat skynbaar in die narratiewe patroon inpas maar slegs die ondersoek tydelik vertraag. Hierby word skimfragmente ook ingesluit, wat nie as sodanig in die storie bestaan nie (Pyrhönen, 2010: 50). Bennet skryf:

When the chief act of problem-solving in the mystery changes from interpretation of clue to the correct utilization of the fragments to attain the scionarrative whole then ambiguity becomes a more important delaying technique than distraction [...] A characteristic progression in the presentation of fragments is from those with the

greatest ambiguity to those with increasingly limiting specificity; the first fragments permit the existence of a number of ghost narratives, succeeding fragments eliminate one or more of these until the last recovered leave only the actual scion narrative (Bennett, 1979: 249).

Hierdie tydstrategieë word deur speurouteurs aangewend vir die doeleindes van verswyging en illustreer hoe belangrik tyd in die speurverhaal is. Soos met afleiding, is dubbelsinnigheid 'n strategie wat selde in misdaadfiksie voorkom.

Daar is egter ook 'n vierde strategie wat deur speur- en misdaadouteurs, veral Deon Meyer, gebruik word om die dubbelaard van die speurroman en die spel van die outeur te versterk. Dit is die kontrastering van horlosietyd en verhalende tyd.

2.6.4 Horlosietyd en verhalende tyd

Soos vroeër in die studie genoem, het die standaardisering van tyd 'n geweldige invloed gehad op die moderne opvattinge oor tyd en ruimte. As gevolg hiervan het 'n diskontinuiteit tussen die organiese en meganiese ervaring van tyd ontstaan. Dit is dan hierdie diskontinuiteit wat baie ruimte vir die manipulasie van tyd in die narratiewe teks laat. Horlosietyd en verhalende tyd word op so 'n wyse in die speur- en misdaadteks choreografeer dat dit as 't ware afsonderlik afspeel; horlosietyd verloop meganies en presies, verhalende tyd daarteenoor, speel organies en onbepaald af.

Abbott voer aan dat beide horlosietyd en verhalende tyd al sedert die begin van vertelling, dus geskiedenis, bestaan. Hy skryf:

Both these kinds of time have been with us as far back as history can trace. We have always been aware of the recurring cycles of the sun, moon, and seasons, and at the same time we have always been shaping and reshaping time as a succession of events, that is, as narrative (Abbott, 2002: 5).

Brink spreek trouens ook hierdie ont koppeling van tyd aan:

(D)ie losmaak van die fiksionele belewenis van horlosietyd, is so oud soos die vertelkuns self. In die vroegste mites en sprokies van primitiewe kulture rek en krimp die tyd, verspring dit tussen hede, verlede en toekoms, op maniere wat buite die fiksie eers in ons eeu genoteer en ondersoek sou word (Brink, 1987: 89 -90).

Brink voer aan dat daar 'n dubbele tydsproses in literatuur teenwoordig is. "(D)it speel af in tyd, word in tyd vertel – maar dit handel ook óór tyd" (Brink, 1987: 90). Dit kan beskou word as 'n belangrike aanvulling tot die onderskeid tussen horlosietyd en verhalende tyd.

Abbott beskou horlosietyd as abstrakte tyd omdat dit aanhoudend selfverwysend is, en sluit daarom natuurlike tydelike organiseringsprosesse hierby in. Hy skryf: "Clock time, like other forms of abstract time, always relates to itself, so that one speaks in terms of numbers of seconds or their multiples" (Abbott, 2002: 4). Hierby word dus enige nie-narratiewe vorm van tydstrukturering ingesluit: "(T)he passage of the sun, the phase of the moon, the succession of seasons, and the season cycles that we call years" (Abbott, 2002: 3).

Horlosietyd is dus daardie vorme van tyd wat onaangeraak bly deur menslike opvattinge daarvan en dus selfbepalend is. Mendilow brei uit: "It is the time-relation among objects and unaffected by man's perception. In Newton's words: Absolute, true and mathematical time, of itself, and from its own nature, flows equably without relation to anything external" (1972: 64).

Verhalende tyd staan vir Abbott in kontras met horlosietyd omdat dit na gebeure en voorvalle verwys. Hy skryf: "Narrative time, in contrast, relates to events or incidents. And while clock time is necessarily marked off by regular intervals of a certain length, narrative time is not necessarily any length at all" (Abbott, 2002: 5). Horlosietyd is dus meetbaar en verloop oor 'n sekere lengte, waar verhalende tyd nie noodwendig 'n konkrete, meetbare lengte het nie (Abbott, 2002: 5). Abbott noem verder dat verhalende tyd toelaat dat die gebeurtenisse self die lengte van tyd skep.

Virginia Woolf se idees oor tyd sluit sterk aan by wat Abbott as verhalende tyd bestempel. Sy skryf in haar roman *Orlando* die volgende:

The mind of man, moreover, works with equal strangeness upon the body of time. An hour, once it lodges in the queer element of the human spirit, may be stretched to fifty or a hundred times its clock length; on the other hand, an hour may be accurately represented by the timepiece of the mind by one second (Woolf, 1942: 91).

Verhalende tyd is dus daardie vorm van tyd wat slegs deur vertelling geskep word. Daar kan dus gesê word dat dit aanklank vind by wat Brink *ritme* noem. Brink skryf oor *ritme*:

(D)it verwys nie net na die wisselende verhouding tussen 'n gegewe stuk tyd in die storie [...] en die hoeveelheid teks wat dit beslaan nie ('n bladsy, 'n paragraaf), maar ook na die vertelritme wat in die teks ontstaan as gevolg van die *afwisseling* van 'rek' en 'krimp' in die vertelteks self (1987: 100).

Die wisselwerking tussen horlosietyd en verhalende tyd is dus 'n strategie wat binne vertelde tyd gebruik word, en gereeld in spur- en misdaadfiksie aangewend word.

2.7 Gevolgtrekking

Die grootste onderskeid tussen die spur- en misdaadvorm is dat alle strategieë in die spurvorm tydsgegewys geplot word. Die spurverhaal word gekonstrueer rondom die tydsberekening van die skadunarratief en die ondersoeknarratief, en die verhouding tussen die brokstukke en fragmente wat die twee verbind om uiteindelik 'n tydige oplossing te bereik. Dit benadruk nie net die narratiewe strategieë wat deur outeurs gebruik word om die raaisel te skep nie, maar ook hoe leidrade en aanduidings in die teks versprei word om die skadunarratief en ondersoeknarratief teen mekaar af te speel. Pyrhönen brei uit:

(C)ritics examined the narrative strategies authors used to construct plots backwards; that is, the ways in which they made the ending reverberate back onto the whole narrative so that, in the light of this ending, readers can perceive the pattern of interlocking elements, appreciating its skilful composition (2010: 46).

Met hierdie terugwaartse konstruksie kan daar dan gesien word tot watter mate hierdie narratiewe strategieë bemoei is met tyd. Die vorm is van nature 'n legkaartraaisel wat deur die proses van tydsomhandelings gekonstrueer word. Bennett beskou hierdie dubbelnatuur as die belangrikste faktor van die spurtekststruktuur (1979: 244). Daar kan dus gesê word dat die spurvorm nie alleenlik die "epistemologiese genre *par excellence*" is, soos wat McHale uitwys nie, maar ook dat dit 'n roman is wat uitnemend is in die gebruik van tyd (McHale, 1992: 147).

In die misdaadverhaal word daar met hierdie dubbelnatuur weggedoen. Die verhaal word nie retrospektief tydsgegewys gestruktureer nie en karakterpsigologie neem dikwels 'n

sentrale posisie in die teks aan. As gevolg hiervan is die raaisel wat in die misdaadteks teenwoordig is, afwagting van aard.

In die hoofstukke wat volg, sal aandag geskenk word aan die ontleding van drie tekste deur Deon Meyer aan die hand van die teorie soos dit in hierdie hoofstuk uiteengesit is.

University of Cape Town

HOOFSTUK DRIE: 13 UUR

In hierdie hoofstuk val die klem op die ontleding van tydstrategieë in *13 Uur* as speurverhaal, en hoedat die tydstruktuur deur die tipering van die teks beïnvloed word. Vervolgens sal die teksontleding eers geskied aan die hand van tydstrategieë wat met die spanningsverhaal te make het, waarvandaan dit verskuif en vanuit 'n narratologiese hoek benader sal word.

3.1 13 Uur as speurfiksie

Todorov beskou die spanningsverhaal as een van die subtypes of vorme van speurfiksie soos daar in hoofstuk twee van hierdie studie aangevoer is (1977: 50-1). Die spanningsverhaal is vir hom 'n kombinasie van riller en whodunit, twee van die subvorme van speurfiksie soos wat Todorov aandui (1977, 50). In hoofstuk twee van hierdie studie, bladsy 24, voer Todorov aan dat die spanningsverhaal die twee stories en die raaisel van die klassieke whodunit behou, maar dat die tweede storie, die ondersoek, nie tot 'n blote speurtog na waarheid verminder word nie (Todorov, 1977: 50). *13 Uur* bevat onmiskenbare aspekte van die spanningsverhaal en val onder die sambreelterm: speurfiksie.

Met die aanvang van die teks maak die leser kennis met Rachel Anderson, 'n Amerikaanse toeris wat deur die strate van Kaapstad gejaag word:

Om 05:36 hardloop sy teen die steilte van Leeukop uit, die voeteval van haar sportskoene dringend op die gruis van die breë voetpad [...]

Tot sy skielik gaan staan en oor haar linkerskouer terugkyk. Dan verbrokkel die illusie, want daar is angs in haar gelaatstrekke. En uitputting [...]

Haar oë soek wild en bang na beweging in die hoë fynbos agter haar. Sy weet hulle is daar, maar nie hoe naby nie (Meyer, 2008: 9).

In die volgende toneel maak die leser kennis met die speurder, Bennie Griessel, en word 'n liggaam ontdek:

Hy herken nie die nommer op die foon se paneel nie.
'Griessel'. Sy stem verrai hom, hees vir die eerste woorde van die dag.
'Hei, Bennie, dis Vusi. Ek is jammer om jou wakker te bel.'
Hy sukkel om te fokus, sy kop wollerig. 'Dis O.K.'
'Ons het 'n ... liggaam' (Meyer, 2008: 10).

Hiermee word Hilfer se stelling bevestig dat dood kardinaal is vir die speurverhaal. Hy skryf: "The detective novel has death at the heart, a death that is mysterious" (1990: 2). Die leser word dus met die openingstonele nie alleenlik betrek by die raaisel van die moord nie, maar sy belangstelling word ook vooruitgekaats na wat met Rachel sal gebeur. Hierdie belangstelling in beide die verlede en die toekoms van die verhaal maak van *13 Uur* 'n spanningsverhaal.

Soos voorheen aangedui, op bladsy 19, staan die raaisel vir Hilfer sentraal in speurfiksie (1990: 2). Dit kan as die belangrikste aspek vir die voortbeweeg van die verhaal beskou word. Die vordering van die verhaal geskied op grond van die moord of misdaad wat onthul word; dus die skadunarratief soos dit deur Bennett geïdentifiseer is (1979: 241). In *13 Uur* is dit die moord op Erin Russel wat dien as motoriese moment in die verhaal.

Die ontdekking van 'n tweede liggaam op bladsy 33 van die roman lei tot verdere verhewiging van die raaisel:

Alexandra Barnard loop 'n versigtige twee tree vorentoe en staan dan stil. Adam is dood. Sy besef dit nou, die somtotaal van wonde en die manier hoe hy lê, maar sy verstaan dit nie, droom sy (Meyer, 2008: 33).

Wanneer die leser te wete kom van Adam Barnard se liggaam versterk die raaiselwaarde van die roman. Saam met die ontdekking van die liggame en die agtervolging van Rachel, word die ondersoeknarratief in *13 Uur* nie slegs deur die moorde voortgestu nie, maar ook deur wat met Rachel gebeur en gaan gebeur. Die tweede storie, soos daar deur Todorov uitgewys word, neem in *13 Uur* nie slegs 'n ondersoekformaat aan nie, maar daar is ook vooruitskouing daarin teenwoordig. Die leser wil beide die moord oopvlek en die toekoms ontbloot:

‘Help me,’ sê die meisie. Haar aksent is sterk.
‘What’s wrong?’ Kommer in die vrou se oë. Sy tree terug [...]
‘They’re going to kill me.’
Die vrou kyk verskrik rond. ‘But there’s nobody.’
Sy kyk oor haar skouer. ‘They’re coming.’
Dan meet sy die vrou en die hond en sy weet dit gaan nie ’n verskil maak nie. Nie hier in die oopte teen die berg nie. Nie teen hulle nie. Sy gaan almal in gevaar stel (Meyer, 2008: 11).

Die leser word voortgedryf deur nuuskierigheid: deur wie agter Rachel aan is, sowel as wat met haar (Rachel) gaan gebeur. Die leser wonder oor die verlede, wat gebeur het sodat Rachel haar in hierdie situasie bevind, maar ook oor wat volgende gaan gebeur en hoe Rachel van haar aanvallers gaan ontsnap.

In hoofstuk twee hierbo, is daar verwys na Todorov en die drie vorme van speurfiksie wat hy identifiseer, naamlik die whodunit, die riller en die spanningsverhaal (1977: 50). Alhoewel hierdie drie vorme of tipes volgens hom van mekaar verskil, is die dubbelstruktuur waarna hy verwys, steeds teenwoordig by elk. Die spanningsverhaal verskil egter van die whodunit en die riller deurdat die belangrikheid van die tweede storie hervorm word. Die klem word dus nie slegs op die blootlegging van die skadunarratief geplaas nie, maar daar word ook ’n dringendheid aan die ondersoeknarratief toegestaan. Hierdie verskuiwing is eksplisiet teenwoordig in *13 Uur*.

3.1.1 Die speurder as dryfveer van tyd

Binne die struktuur van die speurverhaal, is die speurder ’n belangrike figuur. Soos hierbo op bladsy 21 van die studie genoem, meen Pyrhönen dat die speurder waak oor die morele grense wat in die fiksionele teks bestaan (2010: 51). Die rol van die speurder is een van restitusie in die verhaal, die herstel van orde, en dit word duidelik dat Griessel hierdie rol in *13 Uur* vertolk.

As hersteller van morele orde, word dit aan die speurder oorgelaat om die skadunarratief bloot te lê. Dié proses van ontrafeling geskied aan die hand van die speurder se optrede en kan beskou word as ’n tydsonderhandeling met die speurder as aandrywer daarvan. Bennie Griessel, die speurder in *13 Uur*, staan in die middel van die twee moorde wat in die roman afspeel. Hy is die stem van geregtigheid en die beskermmer van orde in die verhaal.

Die woordeboek sê dis ... *a wise and trusted counselor or teacher*. Dis hoekom ek hom Provinsiale Taakspan toe geskuif het. Want Bennie is *wise* en jy kan hom *trust*, want ek *trust* hom. Daar's te veel kennis wat verlore gaan, te veel nuwe mense en ons hoef nie elke keer die wiel van voor af uit te vind nie (Meyer, 2008: 13-14).

Hierdie woorde wat deur die streekkommissaris oor Bennie gesê word, eggo Hilfer se stelling dat die speurder in die speurgenre die leser bevry van skuld. In *13 Uur* dien Griessel as hierdie figuur van geregtigheid wat die leser van skuld bevry. Griessel doen dit deur middel van sy ondersoek wat geleidelik die gebeure onthul. Alhoewel Griessel nie die tipiese geromantiseerde speurder is nie, waak hy steeds oor die morele grense van die fiksionele gemeenskap (Pyrhönen, 2010: 51).

Hy't dit nie gesoek nie, dit het net gebeur, jissis, hy hoef nie so skuldig te voel nie, hy's net 'n mens.

Maar hy is getroud.

As jy dit 'n huwelik kan noem. Van tafel en bed en woning geskei. Nee, fok weet, Anna kan nie alles hê nie. Sy kan hom nie uit sy eie huis jaag en van hom verwag om finansieel twee huise aan die gang te hou en dan boonop wil hê hy moet vir ses fokken maande lank nugter én selibaat bly nie.

Ten minste is hy nugter. Eenhonderd-ses-en-vyftig dae al (Meyer, 2008: 11-12).

Ten spyte van sy persoonlike lewe, staan Griessel as bemiddelaar tussen die twee moorde. Hy dien as mentor vir die speurders en raak betrokke by albei die sake:

'Môre, Bennie,' se Vusi Ndabeni op sy sagte manier [...] Griessel het hom verlede Donderdag vir die eerste keer ontmoet, saam met die ander vyf speurders vir wie hy in die volgende jaar moet 'mentor' (Meyer, 2008: 13).

Griessel speel dan ook die sleutelrol in die herstel van orde in die verhaal en sy betrokkenheid by albei sake stel al vroeg in die verhaal 'n verbinding tussen die sake voor. Dit is Griessel wat die skadu- en ondersoeknarratief in *13 Uur* met mekaar vereenselwig sodat die raaisel 'n tydige oplossing bereik. Die eerste stap in hierdie ordeningsproses is die verbinding van die twee onderskeie sake.

'Jy gaan nie fokken glo waar die foon was nie. In 'n swart skoen, wat in 'n sak was met goed wat metro vanoggend in die strate rondom die kerkhof-moord opgetel het' (Meyer, 2008: 266).

Die volgende stap van ordening is die beveiliging van Rachel. Die Andersons verwag van Griessel om Rachel te vind:

‘And I promise you, I will call you if there is any news.’

‘We were thinking... We want to fly out there...’

Hy weet nie wat om daarop te sê nie. ‘I... You can, of course... Let me find her, Mr Anderson. Let me find her first.’

‘Will you, Captain?’ ‘n Desperate noot in sy stem, ‘n uitreik na ‘n reddingsboei.

‘I will not rest until I have’ (Meyer, 2008: 205-6).

Griessel volbring dan hierdie belofte wanneer hy haar vind:

‘Bennie Griessel,’ sê sy, die uitspraak perfek [...]

Hy gryp haar kledingstukke van die vloer af, bedek haar haastig, sit sy arms om haar, druk haar teen hom vas.

‘Yes,’ sê hy. ‘I have found you’ (Meyer, 2008: 359).

Wanneer Griessel vir Rachel opspoor, word die finale stap in die ordeningsproses bereik en word beide moorde opgelos; die orde wat deur die misdaad omvergewerp is, word herstel. Wat dan duidelik word met die oplossing van die verhaal is dat die twee moorde wat in die teks afspeel, wel deel is van dieselfde misdaad. Rachel verbind die moorde van Erin en Adam met mekaar wanneer sy vertel van die ander man wat haar die aand van Erin se moord gehelp het:

‘n Groot, middeljarige man in ‘n pak klere, aantreklik, het by ‘n visdam gestaan, vir twee ander gekyk wat wegstap, iets in woede uitgeroep voor hulle ‘n glasdeur oopgemaak en daarin verdwyn het. Teen die muur was ‘n logo met ‘n voël daarop, dit kan sy onthou [...]

Jason het die vuurwapen op die man gerig. ‘Then I’ll have to shoot you’ [...]

Toe besef sy sy gaan vir nog ‘n dood verantwoordelik wees en sy begin weer hardloop. Die groot man het hulle probeer keer.

Sy het twee skote gehoor. Sy het teruggekyk. Die groot man in die swart pak klere het geval (Meyer, 2008: 372-3).

Alhoewel die speurder die dryfveer van die uiteindelijke oplossing van die raaisel is, is die speurder tog ‘n skepping van die verteller en is sy rol dus paradoksaal; hy is beide oplosser en uitsteller van die raaisel. Die rol van speurder as uitsteller van die raaisel sal verder ondersoek word tydens die bespreking van vertraging as narratiewe tegniek.

3.1.2 Todorov en die dubbelaard van die speurgenre

Soos reeds vroeër in die studie vermeld op bladsy 24, neem die speurverhaal vir Todorov 'n dubbelstruktuur aan - die storie van die ondersoek en die storie van die moord. Todorov voer aan dat die storie van die misdaad inderdaad tot 'n einde kom voordat die storie van die ondersoek begin (1977: 44). Uit Todorov se woordkeuse word die invloed van tyd duidelik. Woorde soos begin en einde dui op 'n tydsverloop wat die geweldige invloed van hierdie dubbelaard op tydshantering in die speurteks bevestig. Die struktuur van die speurverhaal berus op die afspel van die eerste storie teen die agtergrond van die tweede storie. Die tweede storie in die speurteks kan dus beskou word as 'n tyd bepaalde openbaring van die eerste storie, dié van die moord of misdaad.

Die grootste verskil tussen die whodunit en spanningsverhaal lê vir Todorov in die feit dat die tweede storie in die spanningstekes nie alleenlik op die ondersoek fokus nie, maar ook op die toekoms; op wat gaan gebeur (1977: 50). Die spanningsverhaal behou die raaisel en die dubbelnatuur van die whodunit, maar dit is nie 'n eenvoudige storie van opsporing nie (Todorov, 1977: 50). Daar is 'n vooruitskouing sowel as 'n terugskouing wat in die tweede verhaal van die spanningstekes plaasvind.

Die gebeure wat tot Erin en Adam se onderskeie moorde gelei het is dan volgens Todorov se siening die eerste verhaal, en is aanvanklik afwesig in die teks (1977: 46). Die eerste verhaal word dan sistematies in die teks teenwoordig gemaak. In narratologie staan hierdie verskynsel van verswyging as *ellips* bekend en Brink skryf daaroor: "iets wat klaarblyklik in die storie gebeur of moet gebeur, word glad nie in die teks vertel nie" (1987:100). Ellips bestaan dus as 'n gaping in die teks wat enersyds 'n hiërargie van gegewens en andersyds 'n leemte wat gevul moet word, skep (Genette, 2002: 30).

Die verhaal van die ondersoek en die najaging van Rachel is dan die tweede verhaal en heet die ondersoeknarratief. Die verhaal van die moord op Erin en Adam word verswyg in *13 Uur*. Soos aangetoon in hoofstuk twee van hierdie studie, staan die ondersoeknarratief volgens Todorov ook bekend as die *sjuzet* (1977: 42). Die *sjuzet* is die gebeure soos wat dit aan die leser vertel of voorgehou word. Bennett voer aan dat die verswygde narratief as 't ware buite die *sjuzet*, en dus buite die vertelling bestaan as 'n skadu van die ondersoek (1979:

241). Soos op bladsy 25 van hierdie studie vermeld, staan hierdie narratief volgens Bennett as die skadunarratief bekend en is dit in die teks deur middel van die ondersoeknarratief teenwoordig gemaak (1979, 241).

Daar is ook vroeër genoem dat hierdie narratiewe oorsprong by 'n belangrike punt en die kernegebeurtenis heet (Bennett, 1979: 241). In *13 Uur* is dit die moord op Erin Russel wat dien as hierdie kernegebeurtenis.

Weens die feit dat die twee moorde in *13 Uur* 'n gevolg is van dieselfde misdaad, is die ontdekking van Erin se liggaam die kernegebeurtenis vanwaar die twee verhale uitsprei, die een vorentoe as die ondersoek, die ander terug as die skadu (Bennett, 1979: 241). Die skadunarratief word dus op spesifieke tye in die ondersoeknarratief teenwoordig gemaak en lei tot die sistematiese onthulling van die misdaad.

Namate die ondersoek lig werp op die gebeure rondom Erin en Adam se dood, word die skadu ontbloot. Aan die einde van die verhaal keer die vertelling terug na die moord op Erin Russel, die kernegebeurtenis, en is hierdie kernegebeurtenis 'n einde sowel as 'n begin. Porter skryf: "The open story of the investigation gradually unravels the hidden story of the crime. In other words, the initial crime on which the tale of detection is predicated is an end as well as a beginning" (Porter, 1981: 29).

'Did you find the video?' vra sy.
'What video?'
'The video of the murder. At Kariba.'
'No,' sê hy.
'That's why they killed Erin.'
'You don't have to tell me now,' sê hy.
'No, I have to' (Meyer, 2008: 367).

Hiermee word Porter se stelling bevestig en word daar na die motoriese gebeurtenis teruggekeer om sodoende die dubbelstruktuur van die speurverhaal te volbring.

Wanneer daar na die struktuur van *13 Uur* gekyk word, is daar dus geen twyfel dat dit wel 'n spanningsverhaal is nie. Die dubbelstruktuur waarna Todorov verwys, is duidelik sigbaar in

die roman, en met die agtervolging van Rachel Anderson kan daar gesien word hoedat die tweede verhaal nie slegs aan die ondersoek gewy word nie. Die raaisel in *13 Uur* is nie slegs terugskouend van aard nie, maar in baie opsigte ook afwagend van aard. Die verhaal word vanaf die kerngebeurtenis progressief en retrospektief aangevul, nie slegs om die skadunarratief te ontbloot nie, maar ook om Rachel se lot te openbaar.

3.1.3 Fragmentasie

Soos genoem in hoofstuk twee van hierdie studie, definieer Bennett fragmentasie as die metode waarvolgens die skadunarratief in brokstukke verdeel word en dan in die narratief versprei word en sluit dit sterk aan by wat Todorov temporele verplasing noem (1977: 46). Pyrhönen voer aan dat hierdie verplasing na die vorm se verswyging van die oomblik wanneer die misdaad gepleeg word verwys, en dan eerder lei tot die geleidelike teenwoordigmaking van die moord (2010: 49). Dit is dus 'n tegniek van vertraging waardeur die oplossing van die verhaal tydig openbaar word.

In *13 Uur* word fragmentasie reeds aan die begin van die verhaal gebruik om verwarring te saai. Die ontdekking van die twee liggame het skynbaar geen verband met mekaar nie. Erin se liggaam word buite die Lutherse kerk in Langstraat gevind en die toneel is ver verwyderd van die plek waar Adam Barnard se liggaam ontdek word:

Die meisie lê op haar maag, haar kop weg van die straat af. Haar blonde hare is baie kort. Op haar rug is twee kort snywonde, horisontaal, eweredig links en regs op haar skouerblaaië. Maar dit was die gewelddadige sny oor haar keel wat haar dood veroorsaak het, diep genoeg om die slukkanaal te ontbloot. Haar gesig en bors en skouers lê in die wye plas bloed. Die reuk van dood is al teenwoordig, bitter soos koper (Meyer, 2008: 15).

Die gruwelike moordtoneel waar Erin se liggaam gevind word, staan in kontras met die byna kliniese toneel waar Adam se liggaam gevind word:

Adam. Haar man. Hy het net een skoen aan, die ander voet in 'n sokkie wat hang [...]
Swart broek, wit hemp, swart besmeer hier op sy bors [...]
Die swart op sy bors is bloed, die hemp stukkend [...]
Haar vingers druk op iets en sy kyk en sy sien die vuurwapen wat hier by haar lê. Sy herken dit, Adam se pistool (Meyer, 2008: 33).

Die twee liggame word ontdek en daar is geen ooreenkoms tussen die tonele of slagoffers nie. Die ondersoeknarratief word dus van die begin af reeds in twee verdeel of gefragmenteer sodat die leser dink dat daar twee verskillende misdade in die teks plaasgevind het, wat elk sy eie skadunarratief sal hê. Daar geskied twee aparte ondersoeke deur die loop van die teks en daar is skynbaar geen verbintenis tussen die twee nie. Die ondersoeke na die twee moorde word as afsonderlike ondersoeke behandel en die verdagtes en bewysstukke word vir die doeleindes van die ondersoek ook apart gehou.

Alhoewel daar geen ooglopende verbinding tussen die twee moorde bestaan nie, word daar deur die loop van die teks suggesties aan die leser voorgehou dat iets nie heeltemal pluis is nie. Met die ontdekking van Adam se liggaam noem Fransman Dekker dat Adam nie in die huis doodgemaak is nie:

‘Dis ’n outomatiese pistool, drie rondtes afwesig uit die magasyn, maar hier’s nie doppies nie. Geen bloed op die vloer nie, daar’s nie skietgate in die mure of boekrakke nie, en die skoene makeer,’ sê Fransman Dekker. ‘Ek het die hele huis deurgeloop. Jimmy-hulle het deur die tuin gekyk. Sy’t hom nie hier geblaas nie’ (Meyer, 2008: 52).

Die byna kliniese toneel waar Adam se liggaam gevind word, sluit hierby aan. In die volgende toneel waar Vusi by die CCTV kantore is, noem Vusi Ndabeni ’n verdere leidraad:

‘Dankie,’ sê Vusi Ndabeni. Maar een ding verstaan hy nie: As een van die aanvallers hier, by Pepperstraat, net drie tree agter haar was, hoekom het hy haar nie gevang voor die kerk nie? Dis vyfhonderd meter, dalk meer. Het hy gegly? Geval? Of doelbewus net gewag vir ’n stiller plek (Meyer, 2008: 54).

Die aanduidings van verbinding kan in die bogenoemde aanhalings gesien word en illustreer hoe subtiel daar te werk gegaan word met leidraad-plasing in die teks. Hierdie leidrade dien nie bloot as suggesties van verbinding tussen die twee moorde nie, maar wys ook hoedat die aanhoudende afspeling van ondersoek- en skadunarratief aanleiding gee tot afleiding in die teks. Bennett beskou afleiding as die verskuiwing van aandag tussen die twee narratiewe wat in die teks bestaan (1979: 248). Afleiding is dus ’n belangrike uitsteltegniek in die speurteks wat grootliks bydra tot die sistematiese ontrafeling van die raaisel.

Die leser word in die ondersoek vasgevang en trap dus in die strik wat die verteller stel. As gevolg van die transformasie van die ondersoeknarratief tot meer as 'n blote ondersoek, is dit veral in die spanningsverhaal waar afleiding 'n groot rol speel. Die afwagtinge aard van die spanningsverhaal dien as hindernis vir die leser en werp sy/haar aandag op die ondersoeknarratief. Hierdie leidrade word ook dikwels in die teks geskei van enige belangrike konteks en sodoende word daar geen ag daarop geslaan nie. Die bogenoemde leidrade dien as voorbeelde hiervan. In *13 Uur* besef die leser eers die belangrikheid van die leidrade wanneer die twee ondersoeke verbind word.

Die twee ondersoeke word met mekaar verbind wanneer Vusi Adam se selfoon bel en daar ontdek word dat dit tydens die ondersoek van Erin se dood in die straat opgetel is:

En net toe hy dink dit sal na stempos toe oorgaan, hoor hy 'n bekende stem aan die ander kant wat sê: Hallo?’

‘Wie praat nou?’ vra Fransman Dekker verbaas.

‘Dit is kaptein Bennie Griessel van die SAPS,’ sê die stem.

‘Kaptein?’ sê Dekker, heeltemal uit die veld geslaan oor alles [...]

‘Jy gaan nie fokken glo waar die foon was nie. In 'n swart skoen, wat in 'n sak was met goed wat Metro vanoggend in die strate rondom die kerkhof-moord opgetel het’ (Meyer, 2008: 265-6).

Wanneer die twee ondersoeke met mekaar verbind word, word dit duidelik dat die twee aparte narratiewe met mekaar verband hou en lei dit uiteindelik tot die verbinding van die twee skadunarratiewe. Hierdie fragmentasie wat in *13 Uur* voorkom bestaan dan op die vlak van beide die struktuur en die intrige van die verhaal en is 'n belangrike uitsteltegniek in die roman. Dit veroorsaak dat die twee ondersoeke deurgaans afsonderlik gehou word, nie net in die teks nie, maar ook in die leser se gedagtes.

3.1.3.1 Skadufragmente

Verdere fragmentasie kom in die vorm van Bennett se skadufragmente in *13 Uur* voor. Skadufragmente bestaan gewoonlik in die teks as leidrade wat na die skadunarratief verwys, maar word dikwels ook deur karakters gerapporteer (Bennett, 1979: 245). Bennett skryf:

When a fragment is reported, then that much of the scionarrative lies within *the discours* [...] Fragments with less textual existence are those which must be derived from ‘clues’ –

that is, from data which do not themselves express narrative, but from which, though, context and inferential reasoning, narrative chains may be derived (1979: 245).

Dit is dan die samewerking van hierdie twee aspekte in die teks wat die skadunarratief aanwesig maak en tot die tydsame ontbloting van die oplossing lei. Die skadunarratief word op so 'n wyse deur hierdie fragmente teenwoordig gemaak dat die oplossing van die raaisel tydig geskied.

Die skadunarratief van die moord op Erin Russel word hoofsaaklik aanwesig gemaak deur middel van rapportering, dit wil sê sekere gebeure van die skadunarratief word nie eksplisiet geopper nie, maar aan die leser oorgelaat om aannames te maak. Dit kom tydens die agtervolging van Rachel voor om insig te gee in die situasie waarin Rachel haarself bevind. Die eerste sprake van die skadunarratief vind reeds op bladsy 18 van die roman plaas:

Sy het in haar kop skielik weer die toneel gesien wat sy meer as ses uur vantevore vasgelê het. Haar liggaam het geruk van skok en sy het haar oë oopgemaak, want sy kan nie nou daaraan dink nie (Meyer, 2008: 18).

Daar is geen oopvlek van die skadunarratief wat in hierdie fragment plaasvind nie. Die verwysing opper bloot iets oor Rachel se omstandighede en waarom sy aanhou vlug:

Sy kan nie aanhou nie, sy het nie meer krag nie. Vir 'n oomblik is dit 'n byna onweersaanbare opsie, 'n perfekte uitweg, sodat sy haar pas vertraag. Dan sien sy in haar kop vir Erin in die nag en die adrenalien vloei en sy hardloop en sy huil (Meyer, 2008: 36).

Daar word slegs vir 'n oomblik verwys na die skadunarratief om Rachel se omstandighede deur te gee; om die leser se aandag op die dringendheid van haar situasie te vestig. Erin se moord word Rachel se dryfkrag, soos in die volgende aanhaling gesien kan word:

Tafelberg is skielik 'n kolos hier bo haar, die gradiënt steil, rotse en fynbos en oopte, sodat sy met 'n nuwe beklemming om haar hart seker is sy het 'n fout gemaak: Hulle sal haar sien, hulle sal haar inhaal teen die helling, hulle sal haar op die grond vasdruk en haar keel afsny, soos Erin s'n (Meyer, 2008: 46).

Die ontbloting van hierdie skadufragmente word dus strategies in die vertelde tyd geplaas. Dit bring die dringendheid van Rachel se omstandighede na vore. Die spanning wat deur die

onthulling van hierdie skadufragment geskep word, is duidelik in die volgende aanhaling te siene:

Sy dryf haarself teen die berg op. Sy kyk nie om nie. Die steilte vreet aan haar bobene, haar knieë, 'n stadige gif wat haar gaan verlam [...]

Sy sien die voetpad verdeel in twee, sy kies die een na links en sy hardloop. Veertig tree en dan die onverwagse, skerp daling [...] Sy is nie daarop voorbereid nie, haar voet land sleg op die rollende klippe en sy val na links, bergaf [...]

Sy hoor die dringende voeteval van haar agtervolgers. Hoe naby is hulle (Meyer, 2008: 46).

Die fragment wat op hierdie tydstip in die teks openbaar word, is 'n geringe verwysing na die skadunarratief. Dit ontbloom slegs die konflik tussen Rachel en haar agtervolgers en lei tot die geleidelike opbou van spanning in die teks. Hierdie strategiese openbaring van die skadunarratief gee dus aanleiding tot die ontwikkeling van die ondersoeknarratief, sodat die ondersoeknarratief iets meer word as 'n blote ondersoek. Hierdie fragment dien ook as hefboom wat die aandag weer op die ondersoeknarratief vestig. Die funksie van hierdie skadufragmente is nie om die skadunarratief as sodanig te ontbloom nie, maar eerder om aandag op die ondersoek te vestig deur spanning te skep. Weens die vroegtydigheid van hierdie fragmente, word daar slegs genoeg van die skadunarratief ontbloom om die leser se belangstelling te vergroot. Die leser beleef tyd dus akuut en dit lei tot 'n verskerping van die leser se leeservaring.

3.1.3.2 Vertraging

Daar bestaan ook heelwat fragmente in *13 Uur* wat gebruik word om die oplossing van die raaisel binne die teks te vertraag. Vertraging van die skadunarratief geskied op twee maniere: afleiding, soos hierbo genoem, en dubbelsinnigheid (Bennett, 1979: 249). Soos voorheen in hierdie studie aangevoer, het dubbelsinnigheid te make met hoe bruikbaar 'n leidraad of skadufragment vir die leser is (Bennett, 1979: 249). Dit word gebruik om die leser se persepsie van skadufragmente te belemmer deur ruimte te laat vir verskeie afleidings (Pyrhönen, 2010: 50).

Hierdie vertragingstegnieke kan in die hantering van leidrade in die narratiewe teks gesien word. Leidrade speel 'n integrale rol in die sistematiese oplossing van die raaisel in die speurteks. Dit dien as raakpunte tussen die skadunarratief en die ondersoeknarratief en

wissel tussen subtile en blatante verwysings na die skadunarratief. Die struktuur van die speurteks word hoofsaaklik rondom leidrade gekonstrueer en gee aanleiding tot die stelselmatige ordening van die raaisel (Priestman, 2003: 78). Vervolgens kan daar aangevoer word dat die term *leidraad* 'n term is wat sinoniem is met tydsverloop. Leidrade bestaan in die speurteks om inligting deur te gee, maar daar bestaan die implikasie dat hierdie oordrag oor 'n tydperk geskied.

Alhoewel leidrade bestaan om inligting deur te gee, is dit belangrik om te onthou dat leidrade nie altyd bruikbaar is nie (Bennett, 1979: 249). Porter voer aan dat niks in 'n speurteks irrelevant is nie. Hy skryf:

From the point of view of the art of narrative, nothing in a detective story is insignificant because at worst it will mislead. That is why descriptions which are not intended to reveal truths may instead have the function of hiding them (Porter, 1981: 43).

Vertragingstegnieke het dus 'n groot invloed op leidrade. Hierdie vertragingstegnieke sal in die onderstaande afdeling bespreek word.

Leidraad: AfriSound

Afleidende fragmente is volop in *13 Uur* en toon aan hoedat sekere aspekte van die skadunarratief onbewustelik deur die ondersoeknarratief syfer. Wanneer Griessel by die kantore van AfriSound ingestap kom, vind daar 'n deeglike beskrywing van die logo plaas: "Die kenteken is 'n windgat voël met 'n swart bors, geel keel en wenkbroue, wat oopmond teen 'n oranje son staan en sing. Griessel weet nie watse voël dit is nie" (Meyer, 2008: 133).

Dit verwys dan ook na die toneel waar Adam se liggaam ontdek word en daar duidelik gepraat word van "die swart op sy bors" (33). Hierdie leidrade word gestroop van enige konteks en die manier hoedat leidrade in die teks gebruik word onderdruk die belangrikheid van dié skadufragmente. Dit is eers met die verbinding van die twee ondersoeke, en wanneer Rachel praat oor die ander man wat geskiet is, dat die leser die belangrikheid van die fragmente besef:

'Ons kan later praat,' het hy gepleit, want hy moet by Vusi uitkom, daar is nog baie werk.

'No. You have to know. They killed another man' [...]

'n Groot, middeljarige man in 'n pak klere, aantreklik, het by 'n visdam gestaan, vir twee ander gekyk wat wegstap, iets in woede uitgeroep voor hulle 'n glasdeur oopgemaak en daarin verdwyn het. Teen die muur was 'n logo met 'n voël daarop, dit kan sy onthou (Meyer, 2008: 372).

Hierdie leidrade word met die uiteindelijke ontbloting van die skadunarratief sin gegee. Die swart op Adam se bors wat tydens sy moordtoneel beskryf word, is 'n direkte verwysing na die voël met die swart bors in die arkade waar Adam geskiet is:

Swart broek, wit hemp, swart besmeer hier op sy bors.

En dan, asof iemand die fokus van 'n kamera eindelijk instel, besef sy Adam is beseer. Die swart op sy bors is bloed (Meyer, 2008: 33).

Daar kan verder ook opgemerk word dat Rachel nooit Adam se naam noem nie, maar dat die leidrade dadelik in herinnering geroep word tydens Rachel se getuienis om die verbinding te maak. Die leidrade word dus met Rachel se getuienis betekenis gegee of van konteks verskaf.

Leidraad: African Overland Adventures

Die leidrade wat African Overland Adventures by die moord op Erin betrek, word ook totaal van konteks gestroop. Die eerste leidraad wat insinueer dat African Overland Adventures betrokke is by die moord, word tydens die ondersoek van die moordtoneel by die kerk in Langstraat geopenbaar:

In die bome sketter 'n voël skerp. Twee duiwe kom land naby hulle en begin dadelik pik-pik. Griessel kyk rond. Daar is een voertuig op die kerkterrein, 'n wit Toyota-mikrobus wat aan die suidekant, teen 'n baksteenmuur van twee meter, geparkeer staan. Die woord *Adventure* staan in groot rooi letters op die kant daarvan.

Ndabeni volg sy oë. 'Hulle parkeer seker net hier vir die veiligheid,' en hy beduie na die hoë mure en geslote hekke. 'Ek dink hulle het 'n kantoor af in Langstraat' (Meyer, 2008: 16).

In die lig van die latere ontbloting van die skadunarratief besef die leser hoe ooglopend hierdie leidraad inderdaad was. Die motor van 'n toermaatskappy op die moordtoneel. Ook die feit dat die letters op die voertuig in rooi, 'n aanduiding van gevaar, geskryf is, maak dit meer opvallend. Met die uiteindelijke openbaring kan dit as 'n advertensiebord vir die

misdadigers beskou word; gestroop van enige konteks vervaag dit bloot teen die agtergrond van die gebeure.

Daar is deurgaans in die teks 'n sekere bewustheid van die uiteindelijke ontbloting van African Overland Adventures teenwoordig. Die naam van Rachel en Erin se toermaatskappy word oor en oor in die teks genoem; altyd as 'n bysaak. Dit is Oliver Sands wat die naam van die toermaatskappy weggee:

'The African Adventure tour. Overland, with a truck.'
And you and the two girls were together?'
'No, sir, I met them in Nairobi. They're from Indiana, I'm from Phoenix in Arizona'
(Meyer, 2008: 83).

En dan weer wanneer hy vertel van die toer op bladsy 96: "Oliver Sands van Phoenix, Arizona, sê vir inspekteur Vusi Ndabeni hy het op dag 8 van die African Overland Adventure op Rachel Anderson verlief geraak" (Meyer, 2008: 96).

Daar kan gesien word hoedat hierdie leidrader in die lig van die ontdekking van die leatherman gestruktureer is, byna asof die letters A.O.A subliminaal aan die leser oorgedra word. Hierdie letters bly slegs letters, totdat dit deur die opsporing van die leatherman tot 'n akroniem omskep word.

Vingerafdrukke, hy sal vingerafdrukke daarvan kan kry. Hy bepaal hom weer by die flappie, lig dit op. Drie letters is daarop aangebring, met 'n permanente inkmerker: A.O.A.
(Meyer, 2008: 327).

Die leser besef dus dadelik waarvoor die letters staan, 'n insig wat die speurder steeds moet bekom.

Leidraad: Dwelmmuile

'n Verdere voorbeeld van afleiding in *13 Uur* geskied wanneer Vusi begin spekuleer oor Erin se moord en noem dat hulle dalk dwelmmuile was. Griessel en Vusi spekuleer hier dat Erin en Rachel dalk betrokke was by 'n dwelm-aflowering wat skeef geloop het:

‘Dis drugs, Vusi. Klink vir my na ’n koop wat skeef geloop het. Hulle maak so, die Russe. Wys jou netwerk jy vat nie kak nie.’

“n Koop wat skeef geloop het?” [...]

Sy’s seker ’n *mule*.’

“n *Mule*?”

‘Hulle bring die drugs in. Op vliegtuie, vistreilers, enige manier wat hulle kan.’

‘A,’ se Vusi.

‘Toe het sy seker nie afgelewer wat sy moes nie. So iets. Ek kan nie vir jou sê wat gebeur het nie, maar dis drugs...’ (Meyer, 2008: 150).

Tot dusver was daar nog geen ander leidrade wat hierdie spekulاسie verkeerd kan bewys nie en word die leser se gedagtes in ’n ander rigting gestuur. Die leser se aandag word dus gerig op die ondersoeknarratief. Met die bietjie inligting wat die leser het oor die skadunarratief kan Vusi se dwelm-teorie hoogs waarskynlik wees. Hierdie teorie word ook duidelik ’n afleiding van die ware ondersoek wat aan die gang is - ’n afleiding wat deur die speurder nagejaag word. Vusi se teorie kan as ’n strik vir die leser beskou word. Dit is ’n wending wat die leser se aandag aflei.

Wanneer daar teruggekyk word, is hierdie afleiding sigbaar tydens die toneel waar Vusi na J.M. de Klerk se huis toe gaan en die toneel waar daar gespekuleer word oor Erin se dood. Die tonele word teen mekaar afgespeel om aandag af te lei en die leser op ’n syspoor te stuur. Die laaste woord wat die leser hoor van die ondersoek is dat Rachel en Erin moontlik dwelmmuile was:

‘Ons kyk van die verkeerde kant af, kommissaris. Vusi het ’n teorie dat sy ’n dwelmmuil is, sy en die oorledene. En dit pas by ’n klomp goed – hoe hulle die land ingekom het, die klub, die Russe, die rugsak wat afgesny is, die hele jaagtog. Dis nie omdat sy nie die polisie vertrou nie; dis omdat sy skuldig is. Sy kan nie by ’n stasie inloop en sê: ‘Help my, ek het ’n halfmiljoen se dwelms ingebring en toe vir Demidov verneuk nie’ (Meyer, 2008: 195-6).

Saam met die leidraad van die Land Rover en die verdagte, J.M. de Klerk, se huis, word ’n oortuigende prentjie van die gebeure rondom Erin se moord geskep:

‘Vusi, I am going to Parklands. They have a hit on the registration number.’

‘The Land Rover?’

‘Yes. A Mr J.M. de Klerk of Atlantic Breeze 24 in Parklands registered a 2007 Land Rover Defender 110 Hard Top in September. Registration number CA 416 7889. And he was born in 1985. A young guy’ (Meyer, 2008: 204).

Daar is duidelik 'n slang in die gras wanneer dit by De Klerk kom en daar word dadelik vermoed dat dit iets met dwelms te make het:

Die 'administrateur van die body corporate' het vir hom gesê dié meenthuise het net onder die miljoen gekos verlede jaar, twee slaapkamers en 'n badkamer bo, groot leefvertrek en oopplan-kombuis onder, met 'n gastetoilet. 'n Nuwe Land Rover van meer as driehonderdduisend. Groot, nuwe TV. Hoe bekostig 'n ses-en-twintigjarige dit alles? Dwelms, dink Vusi (Meyer, 2008: 231).

Die dwelmmuil-teorie en die najaging van J.M. de Klerk word dus só teen mekaar afgespeel dat die leser heeltemal afgelei word van enige vroeëre leidrade wat tot die identiteit van De Klerk en hoe Rachel en Erin met hom betrokke geraak het, lei. Sodoende word die verbintenis tussen die toerleier Jason Dicklurk van wie Oliver Sands praat en De Klerk die verdagte, nooit gemaak nie; dus ook nie die verbintenis tussen Rachel se agtervolgers en African Overland Adventures nie.

Eers wanneer die leidraad wat Mbali op haar notaboek geskryf het, saam met die letters op die leatherman ontbloot word, kan die leser die twee vereenselwig. Dit is Griessel wat Mbali se leidraad ontdek:

Hy trek met sy linkerhand sy leesbril uit sy hemsak, flik dit oop, plaas dit op sy neus en staar na die drie letters, geskryf in 'n bewende hand, bokas: JAS [...]

Mbali Kaleni het die letters J, A en S geskryf nadat sy gewond is (Meyer, 2008: 320-1).

Saam met die A.O.A.-leidraad, word die prentjie al duideliker en word die teenwoordigheid van die skadunarratief al groter in die teks. Griessel ontrafel uiteindelik die raaisel:

Die insig is 'n hamerslag; dit laat Griessel se hele lyf sidder. 'Fok,' sê hy in triomf, hard, sodat die ander drie skrik. Want Oliver Sands het die name gegee, die snaakse name, die fokken uitspraak, dit was die spook wat die hele middag deur sy kop getrek het, die een naam, hy hoor dit nou, in Ollie se stem: Jason Dicklurk. *Dicklurk*. Vanoggend het Griessel by homself gedink: Wat 'n fokken snaakse naam [...] Mbali Kaleni. Wat hom gebel het terwyl hy in daardie kantoor by die kommissaris gesit het. *Dit is inspekteur Mbali Kaleni van die Suid-Afrikaanse Polisie diens, Bennie*. Zoeloe-aksent, maar haar uitspraak was foutloos. *Ons het 'n Land Rover Defender gekry wat by die nommer pas. Dit behoort aan 'n man in Parklands, 'n meneer J.M. de Klerk*.

Dicklurk is De Klerk. J.M. de Klerk. Jason de Klerk. Een van die gidse (Meyer, 2008: 339).

Na aanleiding van die bogenoemde vertragingstegnieke en hoedat die leidrade beïnvloed word daardeur, kan die leidraad as 'n leë teken beskou word wat geleidelik aangevul word. Die spesifieke leidrade word al deur die verloop van tyd met konteks gevul, totdat die teken voltooi word met die uiteindelijke oplossing van die raaisel.

3.1.3.3 Skadunarratief as terugblik

Die eerste verwysing na die skadunarratief kan vroeg in die teks gevind word. Soos vroeër bespreek, is dit tydens Rachel se ontkoming aan haar agtervolgers dat die eerste skadufragment deur haar aanwesig gemaak word. Die skadunarratief word duidelik as 'n proses blootgelê. In Rachel se geval bestaan die skadufragmente wat deel uitmaak van die skadunarratief, as terugflitse in die teks. Hierdie terugwysing geskied aanvanklik subtiel en vlugtig, maar word al meer blatant soos wat tyd verloop.

Gerard Genette noem hierdie terugflitse "analepsis" (2002: 21). Vir Slomith Rimmon-Kenan vind die vertelling by "analepsis", oftewel terugwysing, van 'n storiegebeurtenis plaas nadat latere gebeurtenisse reeds vertel is. Sy skryf: "(T)he narration returns, as it were, to a past point in the story" (Rimmon-Kenan, 1983: 46). Die "analepsis" wat in *13 Uur* plaasvind geskied aan die hand van 'n terugkaatsing na die gebeure rondom Erin se moord, dit wil sê die skadugebeure.

Die leser se eerste kennismaking met die skadunarratief op bladsy 18 van die roman is uiters vlugtig. Daar word slegs melding gemaak van "die toneel wat meer as ses ure vantevore vasgelê is" (Meyer, 2008: 18). Hierdie toneel waarvan gepraat word, is 'n direkte verwysing na die voorafgaande moordtoneel waar Erin gevind word. Rachel se teenwoordigheid word dus hierdeur geïmpliseer. Die volgende raakpunt tussen die skadunarratief en ondersoeknarratief op bladsy 36, geskied op dieselfde trant, maar daar is ietwat meer besonderhede: "Dan sien sy in haar kop vir Erin in die nag" (Meyer, 2008: 36).

Die skadufragmente word al meer blatant soos die ondersoek voortbeweeg en die tyd aanstap. Met elke fragment word die skadunarratief al meer ontbloot. Wanneer die leser die volgende fragment teëkom, lui dit soos volg: "Hulle sal haar inhaal teen die helling, hulle sal haar op die grond vasdruk en haar keel afsny, soos Erin s'n" (Meyer, 2008:46).

Interessant genoeg word hierdie blootlegging afgespeel teenoor die ondersoek van Erin se moord en word die leser van besonderhede daarvoor bewus gemaak wat nie aan die speurder bekend gemaak word nie. Die leser neem die rol van die ideale speurder aan wat buite die struktuur van die teks en daarbenewens ook buite die strukture van tyd staan en alles aanskou.

Hierbenewens word die leser daarvan bewus gemaak dat Rachel haar agtervolgers ken:

Sy ken die meeste van hulle, sy ken die lenigheid van hul lywe, die energie, die fokus, die behendigheid en selfvertroue. En sy weet hulle kan nie bekostig om op te hou soek nie (Meyer, 2008: 60).

Daar word dus al hoe meer konteks aan die skadufragmente gegee. Sy ken haar agtervolgers, soos wat daar gesien kan word uit die bostaande aanhaling. Die feit dat Rachel haar agtervolgers ken het dan ook implikasies vir die skadunarratief; die omvang daarvan word vergroot. Die terugflitse wat Rachel ervaar word al meer duidelik, en sodoende word die leser al meer bewus gemaak van die besonderhede van die skadunarratief. “En dan begin die een omdraai. Die een by wie alles begin het. Die een wat met die mes by Erin gebuk het” (Meyer, 2008: 83).

Die ontbloting van die skadunarratief deur middel van Rachel se terugflitse gaan op hierdie trant voort:

Dit breek die skanse skielik af, sodat sy vir die eerste keer volkome herleef: Sy en Erin wat vreesbevange hardloop, Erin wat hier voor haar 'n hand op die kerkmuur druk en oor die skerp potyster-penne spring, 'n fatale fout.

‘No!’ het sy geskree, maar blindelings gevolg [...] Rachel het besef hulle is vasgekeer, sy het verbygehardloop, desperaat gesoek na uitkoms, sy het bedoel om leiding te neem [...] sy was al agter die gebou, buite sig, weg van die straatligte, toe sy besef sy hoor nie meer Erin se voeteval nie[...]

Erin op die grond, al vyf by haar, bukkend, knielend, geluide soos diere. Die mes het geflits. Erin se desperate gil, skielik stil. Swart bloed in die donker.

Dié oomblik in haar sinapse versteen, onwerklik, oorweldigend. Swaar soos lood (Meyer, 2008: 223).

Alhoewel die leser presies weet wat daardie aand gebeur het met die afloop van hierdie skadufragment, is die raaisel steeds nie opgelos nie. Die raaisel in *13 Uur* is veelvoudig en

die openbaring van hierdie brokke of skadufragmente, versluier inderdaad meer van die raaisel as wat dit openbaar.

Met die uiteindelijke openbaring van die skadunarratief word dit duidelik dat die misdaad inderdaad verder terugstrek as na die blote moord op Erin. Hierdie blootstelling van die skadunarratief in *13 Uur* geskied op só 'n wyse dat dit nie slegs die raaisel aan die gang hou nie, maar ook só dat daar spanning geskep kan word.

3.1.3.4 Openbaring van die skadunarratief

Die ontbloting van die skadunarratief in *13 Uur* geskied volgens 'n spesifieke tydstrategie. Elke leidraad, elke verwysing na die skadunarratief, word noukeurig op die tyd-as van die verteltekst gerangskik. Eers met die uiteindelijke oplossing van die raaisel word die skadunarratief volbring. In die lig van die volkome openbaring van die skadunarratief en die gebeure wat tot die kernegebeurtenis gelei het, word die dubbelsinnige leidrade wat die ondersoek vertraag te voorskyn gebring. Vervolgens sal die kernegebeure van *13 Uur* ondersoek word.

Erin en Rachel

Die gebeurtenis wat die moord op Erin teweeggebring het, was die moord op 'n man by die Karibameer:

Tot Steven een van die groot bagasielaars onder aan die sleepwa oopgetrek het [...] die vorm van nog 'n mens was skielik tussen hulle, 'n kleiner figuur langs die lang lenigheid van die twee gidse [...]

Sy het gesien hoe iets in Jason se hand blink [...] hoe hy dit in die kleiner figuur se bors indryf, hoe die man skielik verslap in Steven se greep.

Jason het die voete opgetel, Steven het die hande geneem en hulle het die figuur gesleep-dra, weg, die donker in (Meyer, 2008: 369).

Die openbaring van skadufragmente word teruggekaats in die teks om spesifieke gebeure uit die teks te lig. Hierdie spesifieke fragment wys terug na Oliver Sands se getuigenis van die toer deur Afrika:

Oliver Sands van Phoenix, Arizona, sê vir inspekteur Vusi Ndabeni hy het op dag 8 van die African Overland Adventure op Rachel Anderson verlief geraak [...]

Tot by die Karibameer. Toe hulle op hul tweede dag daar op die huisbote klim, was sy skielik somber en stil, die lewensvreugde weg, die spontaneïteit opgedroog (Meyer, 2008: 96-8).

Die dag by die Karibameer dien as aanleiding vir die gebeure in *13 Uur* en het gelei tot die moord op Erin wat dien as kernegebeurtenis vir die teks. Nadat die gebeure by die Karibameer blootgelê is, is daar nog heelwat verteltyd in die teks oor en dit dui daarop dat die raaisel in *13 Uur* veelvoudig is. Hierdie openbaring verwittig die leser dat daar meer aan die gang is as bloot wat met Erin, Rachel en Adam gebeur en wek nuuskierigheid by die leser om uit te vind waarom die moord by Kariba gepleeg is.

Met die ontbloting van die skadunarratief op bladsy 383 van die teks, word die finale oplossing van die raaisel bereik. Die leser vind uit wie die “Mr B” is wat die jagtog agter Rachel bestuur:

Vusi wag in die voorportaal.

‘Kan ek jou voorstel aan Duncan Blake?’ vra Griessel, ingenome [...]

‘Die ding is gróót. En lelik. En ons sal ’n span Kampsbaai toe moet stuur, na ’n hospitaal toe. ’n Groot span.’

Eers dan beweeg daar ’n skaduwee van emosie oor Duncan Blake se gesig (Meyer, 2008: 383).

Met die bekendmaking van Duncan Blake se identiteit word die hele raaisel oopgevelek:

Blake het die avontuurding begin, en toe koop hy en sy suster die ou Atlantic Hotel in Kampsbaai in 2003, en maak die plek reg en begin met ’n privaat hospitaal [...]

Nog ’n webblad maak oop, met die witgebou-mashoof heel bo. Dan die opskrif *Transplants you can afford*. Vusi lees hardop vir hulle voor. ‘The average cost of a heart transplant in the United States of America is \$300 000 [...]

For instance, the waiting list for a kidney transplant in the USA has more than 55 000 people [...]

‘Dis waarvoor hulle die mense ingesmokkel het,’ sê Griessel.

‘Vir die organe,’ sê Vusi (Meyer, 2008: 389-90).

Met die bekendmaking van die leidraad van die privaatkliniek, word die rede vir die bestaan van die avontuurmaatskappy ontbloot. Hierdie gebeure word teruggekaats op die verhaal om opnuut aandag op arbitrêre en gedekontekstualiseerde leidrade te vestig. Een só ’n leidraad wat uitgelig word, is die skynbaar niksseggende toneel waar die Russelsaak aan Mbali oorgegee word:

‘Wat van al die ander vroue wat weg is?’ vra sy, haar ronde gesig fronsend ontevrede. ‘Wat van die Somali-vrou waarmee niemand my wil help nie? Hoekom roep ons nie die hele Diens in om aan haar saak te werk nie?’

‘Watter Somali-vrou, Mbali?’

‘Die een wie se lyk al twee weke by Soutrivier se lykshuis lê, maar die patoloog sê dis nie prioriteit nie; dit kan natuurlike oorsake wees. Natuurlike oorsake? Omdat dit ’n wond is wat gesweer het, omdat sy in ’n huisie van karton en planke dood is, met niks? En niemand wil help nie, nie Binnelandse Sake nie, nie Missing Persons nie, nie eens die stasies nie’ (Meyer, 2008: 129).

In die lig van die uiteindelijke oplossing kry hierdie toneel sin en word Porter se stelling dat niks in ’n speurverhaal betekenisloos is nie, bevestig. Met die oplossing van Erin se moordsaak, word daar as ’t ware drie verskillende sake opgelos en word alle los drade saamgevat.

Adam

Met Alexa se getuienis word Mouton en Steenkamp onder verdenking geplaas. Die openbaring van hierdie skadugebeure werp dan nuwe lig op die moord op Adam Barnard en kaats terug op die dag se gebeure by Afrisound. Alexa sê ná haar operasie:

Sy knik, nadenkend.

‘Wie het jou gehelp?’

‘Dit was Willie Mouton.’

‘Willie Mouton?’ Hy kan nie die verbasing uit sy stem hou nie, onseker wat sy bedoel, want dit is asof ’n lig vir haar aangegaan het.

‘Dis hoekom ek vir die ander speurder... Griessel, gevra het om te kom.’

‘O?’

‘Ek moes ook soos jy gedink het. Oor die pistool. Want net vier van ons het geweet waar dit is, en net Adam het die sleutel gehad’ (Meyer, 2008: 363).

Die leser heroorweeg dus Mouton se optrede. Gebeure wat voor hierdie blootlegging afgespeel het en as normaal en onskuldig beskou is, word opnuut in oënskyn geneem as gevolg van Alexa se getuienis. Willie Mouton se bekommernis oor Alexandra word met nuwe agterdog bejeën.

Die toneel waar Mouton vir Geyser as verdagte aangee, word dan ook in ’n nuwe lig beskou:

Mouton wend hom tot sy prokureur. ‘Jy’s seker dis nie laster nie, Regardt?’

‘Ek is seker.’

‘Maar wat as ek moet getuig?’

‘Willie, laster sal nie ter sprake wees nie’ [...]
Hy trek sy asem diep in, adamsappel oorgehaal soos ’n haan. ‘Dit was Jos Geyser,’ en hy sit terug asof hy ’n storm losgelaat het (Meyer, 2008: 79).

Mouton se optrede by die moordtoneel kan as agterdogwekkend beskou word. Dit is Mouton wat die ondersoek op Jos Geyser rig en die speurders op ’n dwaalspoor stuur. Mouton is ook altyd net te behulpsaam om die speurders te help wanneer dit by die ondersoek kom:

Mouton sê: ‘Ek het vir Jos Geyser gebel en gesê hy moet kantoor toe kom’ [...]
‘Meneer Mouton, ons sou verkies het om hom self in te bring.’ Griessel doen sy bes om sy frustrasie te onderdruk.
‘Eers kla julle ek werk nie saam nie,’ sê Mouton, liggeraak (Meyer, 2008: 120).

Mouton se gedrag word met agterdog deur die leser aangehoor en kan duidelik met ’n heroorweging van die dag se gebeure in oënskou geneem word. Dit is nie slegs die leser wat die dag se gebeure heroorweeg nie. Die speurder Fransman Dekker dink:

Willie Mouton? Hy sien weer die chaos van vanoggend in die straat, die militante Willie Mouton, ruiter in swart, kaalkop oorbeldraer op sy fokken foon. Met die prokureur.
Mouton, wat so graag wil hê hy moet vir Jos en Melinda arresteer (Meyer, 2008: 365).

Soos die verhaal afspeel en tyd in die teks verloop, word daar al meer inligting rondom die skadunarratief van Adam se dood openbaar en word Mouton en Steenkamp al meer geïnkrimineer totdat hul skuld uiteindelik deur Rachel aan die lig gebring word. Wanneer Griessel vir Rachel opspoor, vertel sy van ’n verdere moord wat die vorige aand gepleeg is:

‘Two men went into the building just before he saw you?’ vra hy haar toe hulle haar by die teater instoot.
‘Yes,’ sê sy.
Griessel loop agterna. ‘What did they look like?’
‘I can only remember the one. He was... eccentric. Very thin, his head was shaven... Oh, and he had a silver earring,’ en dan sê die dokter vir Griessel hy sal moet uitgaan (Meyer, 2008: 373).

Rachel se beskrywing van die man wat die nag teenwoordig was met Adam se moord is presies hoe Mouton beskryf word wanneer die leser hom die eerste keer teëkom en verwys dus direk na hom:

Op die stoep hier voor hom staan 'n gespanne Dekker in 'n vuurwarm gesprek met 'n kaalkop man [...] Sy kop is heeltemal skoon geskeer, hy is lank en seningrig, groot, vlesige ore, die een met 'n ronde, silwer ooring (Meyer, 2008: 67).

Alhoewel dit nie Steenkamp en Mouton was wat die sneller getrek het nie, word hul skuld aan sy dood beken en word die skadunarratief finaal oopgevelek. Dit is die wesensaard van die raaisel dat dit opgelos moet word en Steenkamp en Mouton se bedrog word met die openbaring van die skadunarratief onthul, en sodoende word die raaisel opklaar voltooi.

3.1.4 Vertelde tyd

Tot dusver is die tydstruktuur in *13 Uur* met betrekking tot Todorov se dubbelaard en Bennett se skadu- en ondersoeknarratief bespreek. Wat duidelik hieruit blyk, is dat die struktuur van die speurteks hoofsaaklik deur die hantering van hierdie skadu- en ondersoeknarratief gekonstrueer word. Die hele struktuur van die speurteks word tydsgegewys gestruktureer ten einde 'n sistematiese oplossing van die raaisel te bereik. Die ontbloting van die skadunarratief geskied dus as 'n proses in die verteltekst; 'n tydsgeoriënteerde openbaring van die skadunarratief gedurende die ondersoeknarratief. Vervolgens kan daar gesê word dat die tydstruktuur in *13 Uur* 'n proses van onthulling is, 'n noukeurige openbaringsmetode waarvolgens die struktuur saamgestel word en leidrade op die tyd-as gerangskik word. Voordat proes tyd bespreek word, sal vertel tyd en vertelde tyd in *13 Uur* vlugtig ondersoek word.

Daar kan van die titel afgelei word dat hierdie 'n teks is waarin tyd 'n kardinale rol speel en dan ook sekere verwagtinge by die leser skep. Daar kan verder ook van die titel afgelei word dat die roman oor dertien uur afspeel, dit wil sê dat die roman sigself in dertien uur moet oplos. Brink skryf: "Vertelde tyd dui dan op die periode wat deur die storie gedek word, vanaf die vroegste tydsmoment wat daarin verwys word, tot die laaste" (Brink, 1987:92). Die vertelde tyd vind dus oor 'n tydperk van min of meer 20 jaar plaas. Die vroegste tydsmoment wat in die teks voorkom, is wanneer Rachel teen die hang van Leeukop hardloop "05:36: en wanneer Griessel wakker gebel word om "05:37" (Meyer, 2008: 9). Daar word wel teruggewys na Griessel se jonger dae wanneer hy terugdink na die tyd toe hy en Anna pasgetroud was:

Hulle was gelukkig, hy en Anna. Destyds. Voor hy begin suip het. Hulle het 'n klein gesinswêreld gehad, eers net hulle twee, toe kom Carla en Frits en hy het saans op die mat met sy kindertjies gespeel en snags teen sy vrou se lyf gelê en hulle het gesels en gelag en liefde gemaak met 'n hartverskeurende gemaklikheid, 'n sorgeloosheid, want die toekoms was toe 'n voorspelbare utopia [...] En toe word hy moord en roof toe bevorder, en toe glip die toekoms uit sy vingers [...] so stadig dat jy dit nie agterkom nie, so subtiel dat jy dertien jaar later uit 'n dronk man se stupor opstaan en besef dis weg (Meyer, 2008: 124).

Die laaste tydsmoment in die teks is die e-pos wat Griessel aan sy dogter, Carla, stuur:

From: Bennie Griessel [mailto:benniegriessel2@mweb.co.za]
Sent: 16 January 2009 22:01
To: carla805@hotmail.com
Subject: Vandag (Meyer, 2008: 404).

In die geval van *13 Uur* is die einde van die boek ook die laaste tydsmoment omdat daar geen vooruitwysing in die roman plaasvind nie. Die einde van die verteltyd in *13 Uur* is dus ook die einde van die vertelde tyd.

Brink verdeel vertelde tyd verder in storietyd en plotty. Hy skryf:

Vertelde tyd kan egter twee vorme of vlakke van signifiê beteken, naamlik *storietyd* (die tyd wat gedek word deur die hele vertelde/gekonstrueerde storie van sy vroegste oomblik tot sy laaste) [...] en *plotty* (die tyd waarin die storietyd in die verteltekste georganiseer is) (Brink, 1987: 92).

Gevolglik bestaan die bogenoemde vertelde tyd as storietyd in die teks. Die plotty van *13 Uur* is dan die dag waarin die gebeure afspeel. Met 'n noukeurige bestudering van hierdie verskillende tydperke word dit duidelik dat die roman inderdaad oor 'n langer tyd afspeel. Die dertien uur waarna daar in die titel verwys word, is bloot die tyd waarin die misdaad opgelos word. Die roman self speel dus oor 'n tydperk van veertien uur en veertien minute af en dit kan as die plotty van *13 Uur* beskou word.

3.1.5 Verteltyd

Die verhaal word eksplisiet verdeel in verskillende tydperke wat almal deel uitmaak van die veertien uur waarbinne dit afspeel. Suzaan Hauman skryf in haar resensie oor *13 Uur*: "Op 'n

strukturele vlak is die boek verdeel in hoofstukke met verskillende tydsgleuwe as titels” (2008). Hierdie tydsgleuwe word verder in kleiner hoofstukke verdeel om uiteindelik ses-en-veertig kleiner dele te vorm, waarin daar aanhoudend oor en weer gesprong word tussen verskillende tonele. Brink voer aan dat verteltyd nie in ’n teks gestandaardiseer kan word nie. Hiermee word daar verwys daarna dat daar nie ’n spesifieke tyds lengte aan verteltyd geheg kan word nie en daarom eerder as ’n ruimtelike begrip beskou word (Brink, 1987: 92). Al greep wat ’n leser op verteltyd het, is die hoeveelheid bladsye wat die teks beslaan. Die verteltyd, waarin die verteltekste georganiseer word, begin met: “Om 05:36 hardloop sy teen die steilte van Leeukop uit, die voeteval van haar sportskoene dringend op die gruis van die breë voetpad” (Meyer, 2008: 9). En eindig met: “Maar ek het darem ’n beroemde sangeres ontmoet en bevordering gekry. Jou pa is vandag ’n kaptein” (Meyer, 2008: 404).

Die tekslengte van die roman strek dus van die begin van die veertien uur af op bladsy 9 tot by bladsy 404. Die verteltyd van *13 Uur* is dus 395 bladsye. Die titelblad, die newetekste as ’t ware, word hier uitgesluit.

3.1.6 Prosestyd

In sy narratologiese studie, *Vertelkunde*, wys Brink daarop dat daar vier verskillende tipes tyd bestaan soos deur David Higdon identifiseer. Brink skryf: “David Higdon onderskei op ’n bruikbare wyse tussen vier verskillende maniere waarop tyd in die verteltekste georganiseer kan word” (Brink, 1987:93). Hierdie wyses waarop tyd georganiseer word, is onderskeidelik: prosestyd, retrospektiewe tyd, keertyd en politemporale tyd (Brink, 1987: 93-5). Die tydstruktuur wat in *13 Uur* gevind word, neem Higdon se prosestyd aan.

Prosestyd verwys na tyds hantering waar tyd as ’n patroon ontwikkel. Higdon skryf hieroor: “The persistent reminders of time keeps the reader aware of movement and change, of a process gradually unfolding as the characters develop” (Higdon, 1977:5). Daar is ’n spesifieke doel met hierdie tyds vorm. Tyd beweeg dus nie eenvoudig voort nie, maar ontvou volgens ’n uiteengesette plan (Brink, 1987: 93).

Prosestyd verwys na tyd wat gebruik kan word as ’n proses van onthulling en ontwikkeling. Daar is ’n proses van vertelling aan die gang en Brink skryf: “Wat boeiend is [...] is om vas te

stel dat tyd nooit egalig voortstroom nie, maar ontwikkel volgens 'n patroon" (1987:93). In *13 Uur* kan die patroon waarvolgens tyd voortstroom, duidelik onderskei word.

Alhoewel hierdie tydsaanbod van Higdon maklik met normale chronologie verwar word, is prosestyd vir hom meer doelgerig as 'n blote liniêre vertelling (Higdon, 1977: 4). Higdon voer aan dat tradisionele chronologie verskil van prosestyd deurdat prosestyd dikwels skuins of teen 'n hoek afspeel of ontwikkel. Higdon brei uit:

As a time shape, a straight line can take several forms. If it remains simply a horizontal line, it symbolises mere flux and movement, but the moment it is slanted upwards or downwards, ideas of progress or decline rush in and simple flux is charged with interpretive response (1977: 15).

Die tydstruktuur in *13 Uur* kan as Higdon se prosestyd beskryf word weens die bewustelike hantering van tydsaanwysers in die teks.

Reeds met die aanvang van *13 Uur* kan daar gesien word dat tydstrategieë bewustelik in die teks aangewend word. Die openingstoneel verrai hierdie obsessiewe verwysing na tyd: "Om 05:36 hardloop sy" (Meyer, 2008: 9). Met die eerste ontmoeting van inspekteur Griessel word die tyd ook eksplisiet genoem: "Hy maak sy oë oop en kyk na die radiowekker. Dit is 05:37" (Meyer, 2008: 9). In beide Rachel en Griessel se tonele is hierdie aanhoudende tydsverwysings teenwoordig: "Om 06:27 hoor sy die gehardloop in die straat" (Meyer, 2008: 19), en dan weer by Griessel: "Net voor sewe op 'n Dinsdagoggend en die straat is besig" (Meyer, 2008: 20).

Die presiese en voortdurende tydsaanwysings van die teks verteenwoordig die aanstap van tyd. Tyd beweeg as 't ware rustig voort aan die begin van die teks om net al meer momentum op te bou soos wat die oplossing van die raaisel bereik word. Die tydsaanbod van die teks beweeg dan al vinniger soos wat die tempo van die teks opgebou word. Dit kulmineer ten einde in die voltrekking van 'n tydsruimte waarbinne gebeure manifesteer.

3.1.7 Horlosietyd teenoor verhalende tyd

Die afspeel van horlosietyd teen verhalende tyd dra grootliks by tot die leser se akute ervaring van tyd in die verteltekst. Wat in *13 Uur* voorkom, is die aanhoudende en gelyktydige verwysings na horlosietyd binne verhalende tyd. Soos vroeër op bladsy 32 van hierdie studie bespreek, beskou Abbott horlosietyd as 'n abstrakte tydsvorm omdat dit selfverwysend is (2002: 3). Dit is daardie vorm van tyd wat onaangeraak bly deur menslike opvattinge daarvan omdat dit selfbepalend is, en voortvloei sonder enige eksterne invloed (Abbott, 2002: 4). Hierteenoor staan verhalende tyd en Abbott skryf dat dit in kontras staan met horlosietyd omdat dit nie noodwendig 'n meetbare lengte aanneem nie (Abbott, 2002: 5).

Vir Abbott staan verhalende tyd in kontras met horlosietyd omdat dit na gebeure en voorvalle verwys en toelaat dat gebeurtenisse self orde skep (Abbott, 2002: 5). Horlosietyd is dus meetbaar en verloop oor 'n sekere lengte, waar verhalende tyd nie as sodanig 'n meetbare lengte het nie.

In *13 Uur* is daar 'n sterk teenwoordigheid en bewustheid van beide horlosietyd en verhalende tyd in die tekst. Hierdie bewustheid is ooglopend sigbaar in die titel van die roman. Die feit dat 'n syfer deel uitmaak van die titel, toon iets van hierdie tydsbewustheid wat in *13 Uur* teenwoordig is, en stel 'n obsessievolle horlosietydgebruik voor.

Hierdie tydsteenwoordigheid word verder in die tekst gevoer deurdat Meyer aan die verskillende hoofstukke in die tekst ook numeriese titels gee. Die verskillende hoofstukke word volgens tyd ingedeel en die titel van die eerste hoofstuk lui: "05:36 – 07:00" (Meyer, 2008:7). Die name wat Meyer dan aan die verskillende afdelings toeken, is verteenwoordigend van die tydperk waarbinne die gebeure afspeel en sodoende word die tydsobsessie in die tekst verder gevoer.

Hierdie hoofstukke kom voor as hooftye in die tekst. Namate die verhaal voortduur, word die leser van hooftyd tot hooftyd geneem. Die tekst verloop volgens 'n tydlyn wat met die aanvang van die eerste hoofstuk geopenbaar word. Vervolgens verloop die tekst van een

tydperk na die volgende totdat dit uiteindelik met die volbrenging van die raaisel tot 'n einde kom by hoofstuk "18:37 – 19:51" (Meyer, 2008: 393).

Hierby vind daar ook 'n inbedding van horlosietyd by verhalende tyd in die teks plaas wat hierdie tydsteenwoordigheid verder voer. Abbott voer aan dat verhalende tyd tyd is wat volgens gebeure georden word en geen spesifieke lengte het nie.

Wat dan by *13 Uur* gebeur, is dat horlosietyd, wat meganies en noukeurig voortvloei, by verhalende tyd ingebed word, wat organies en onbepaald afspeel. Saam met die titel van die roman, die hoofstuktitels en die inbedding van horlosietyd by verhalende tyd, word daar as 't ware 'n tydsraamwerk geskep waarin die gebeure van die roman afspeel.

Die verhalende tyd van *13 Uur* word dus binne hierdie raamwerk van numeriese titels geplaas. Verhalende tyd, wat gewoonlik organies en onbepaald voortvloei, word in *13 Uur* deur horlosietyd omraam en lei tot die gestruktureerde afloop daarvan. Dit is nie alleen deur syfers wat hierdie inbedding van horlosietyd voortgesit word nie. Hierby word enige nie-narratiewe vorm van tydstrukturering ingesluit. "(T)he passage of the sun, the phase of the moon, the succession of seasons, and the season cycles that we call years" (Abbott, 2002: 3). Voorbeelde hiervan kan deurgaans in die teks gesien word. Met die aanvang van die teks kan dit duidelik aanskou word:

Om 05:36 hardloop sy teen die steilte van Leeukop uit, die voeteval van haar sportskoene dringend op die gruis van die breë voetpad.

Op dié oomblik, wanneer die vroeë strale van die son haar soos 'n soeklig teen die berg vind, is sy die toonbeeld van sorgelose grasia [...] Daar is energie in die ritmiese tred van haar lang bene in die denimkortbroek (Meyer, 2008: 9).

Die kontras tussen die organiese vloei van gebeure en abstrakte verwysings na tyd is duidelik sigbaar in hierdie aanhaling. Die verwysing na horlosietyd - "05:36" - dien as die begin van die tyd in die verhaal en dit word versterk deur die opkomende son.

Die beeld van die opkomende son kan beskou word as die geboorte van tyd in die teks. "Sy sien nie die indrukwekkende skoonheid van die stad in die sagte lig van die opkomende son nie" (Meyer, 2008: 9). Volgens Michael Ferber dien die son as 'n simbool van geboorte en hy

skryf hieroor: “Plutarch wrote that ‘sunlight is the symbol of birth.’ Shelley was to echo this idea frequently, as in his phrase birth’s orient portal” (2007: 210). Hierdie beeld van die opkomende son simboliseer dus die geboorte van tyd in die teks en daarmee word die meganisme van tyd aan die gang gesit.

Wanneer die leser vir Griessel ontmoet is hierdie kontras teenwoordig en word die tyd eksplisiet beskryf:

Hy maak sy oë oop en kyk na die radiowekker. Dit is 05:37.

Hy swaai sy voete van die enkelbed af, die droom vergete. Hy sit vir ’n oomblik op die rand, stil, soos ’n man voor ’n afgrond [...] af met die houttrap na die leefvertrek onder, waar hy sy selfoon gisteraand laat lê het (Meyer, 2008: 9-10)

Die noukeurige voortvloei van verhalende tyd binne die raamwerk van horlosietyd is hier duidelik sigbaar. Daar is weer dieselfde inbedding teenwoordig op bladsy 19: “Om 06:27 hoor sy die gehardloop in die straat, meer as een mens, in dieselfde rigting as wat sy gekom het, en haar hart ruk weer” (Meyer, 2008). Die kontras tussen Rachel se kloppende hart teenoor die pertinente horlosietydsverwysing, wys op die inbedding van horlosietyd in die teks. Dieselfde inbedding is op bladsy 20 van die teks teenwoordig: “Hy kyk uit, na die Oranjestraat-kruising. Net voor sewe op ’n Dinsdagoggend en die straat is besig” (Meyer, 2008: 20).

Die leser word oor en oor na die horlosie gestuur. Op dié manier word die leser van tyd wat aftel bewus gehou. Die hele narratief word deur horlosietyd in beslag geneem sodat tyd in die roman voor die leser se oë verbyloop. Die aard van verhalende tyd word deur hierdie inbedding omvergewerp en veroorsaak ’n akute ervaring van tyd by die leser. Daar kan dus gesien word hoedat hierdie inbedding van verhalende tyd as tydstrategie gebruik word.

Naas hierdie strategie van inbedding, word daar ook oor-en-weer gesprong tussen verskillende gebeure en verskillende tonele. Dit lei tot ’n fragmentasie van gebeure. Riet De Jong-Goossens skryf: “Telkens wanneer de lezer zicht heeft ingeleefd in de situatie en het spannend wordt, wordt het verhaal afgebroken en gaan we naar het volgende hoofdstuk en de volgende situatie” (2009). Hierdie verbrokkeling van die verhaal kom as tydsbrokke voor

en verteenwoordig die afloop van tyd in die teks. Soos wat daar deurlopend rondgespring word van situasie na situasie en van toneel na toneel word daar 'n vloei van tyd vir die leser geskep.

Die leser word in verskillende situasies ingedompel: "Skielik is sy op die teer van Seinheuwel en sy sien die vrou en die hond" (Meyer, 2008: 11). Die woord "skielik" stel hier die genadeloosheid waarmee die leser rondgeslinger word voor, en dus ook die genadeloosheid waarmee tyd aanstap. Soos die lesers hulself in verskillende ruimtes bevind, word 'n voortbeweging van tyd geïmpliseer. Die beweging van ruimte tot ruimte dui dus 'n voortvloei van tyd aan.

Die vraag wat dikwels tydens die bespreking van horlosietyd en verhalende tyd geopper word, is hoe dit saamhang met die bogenoemde verteltyd en vertelde tyd. Vertelde tyd kan as die totale tydperk wat deur die teks gedek word beskou word, vanaf die vroegste tot die laatste tydstop van die teks (Brink, 1987: 92).

Die afwisseling tussen horlosietyd en verhalende tyd is dan 'n strategie wat binne die vertelde tyd van die verhaal gebruik word. Verhalende tyd is 'n uitbeelding van tyd in die teks, 'n tipe tekstuele tyd soos wat dit in vertelling voorkom of deur die verteller voorgehou word. Horlosietyd daarteenoor, kan as 'n numeriese representasie van tyd in die verteltekst beskou word en word in vertelde tyd gebruik. Dit is verteenwoordigend van 'n stagnante tyd in die verteltekst.

3.1.8 Standaardisering van tyd in die teks

Ondanks bogenoemde tekstuele inbedding van horlosietyd in verhalende tyd, gebeur dit dikwels dat die leser deur die aksie van die verhaal meegevoer word. Alhoewel die inbedding van horlosietyd 'n akute tydsbewustheid by die leser skep, veroorsaak die oor-en-weer spring tussen gebeurtenisse die gevoel van voortbeweging en aftelling van tyd waarbinne die leser maklik verlore raak. Wat Meyer dan in *13 Uur* doen, is om tyd te standaardiseer in die teks, om dit as 't ware bymekaar te bring deur die inbedding van horlosietyd. Daar moet gelet word daarop dat die standaardisering waarna hier verwys

word, nie na tekslengte verwys nie, maar eerder na die terugskuiwing van die leser se aandag na horlosietyd.

Aan die begin van die roman word tyd en ruimte bymekaar gebring om 'n gelykmaking daarvan te vergestalt. Die ruimte waarin Rachel Anderson haarself bevind en die ruimte waarin Griessel homself bevind, word tydsgewys verbind: "05:36" (Meyer, 2008: 9) en "05:37" (Meyer, 2008: 9). Hierdeur word daar 'n tydelike orde geskep. Hiervandaan word die gestandaardiseerde tydsorde verbrokkel deur die fragmentasie van die afsonderlike gebeure.

Die leser word dus deur die voortbeweging van die gebeure van die ondersoeknarratief vasgevang en verloor tred met tyd. Die ingebedde horlosietyd kan as star tyd beskou word; tyd wat stagnerend is en nie 'n voortvloei van gebeure verteenwoordig nie. As 'n gevolg hiervan verloor die leser dikwels tred met die groter, oorkoepelende tydsverloop in die teks.

Soos wat die verhaal dan verloop, verskuif die fokus van die verhaal meer na verhalende tyd as horlosietyd en word die leser deur die aksie van die verhaal meegevoer. Meyer rig die leser se aandag weer op horlosietyd deur tyd te standaardiseer. Hy doen dit deur die golwe van die middagkanonskoot deur die verskillende ruimtes te laat vibreer om 'n tydsresonansie te veroorsaak.

Deur hierdie tydstrategie te gebruik, word die verskillende ruimtes waarbinne die karakters hulself bevind, saamgetrek. Die kanonskoot word eerste deur Rachel gehoor: "En dan donder 'n kanonskoot oor die stad uit en haar hele liggaam ruk van die skrik" (Meyer, 2008: 214).

Volgende is dit Mbali en Fransman wat die skoot hoor:

En dan bulder die kanon die middaguur-skoot van Seinheuwel af en dit verbreek sy gedagtegang, laat hom opkyk, en hy sien vet inspekteur Mbali Kaleni se onweersgesig aangestap kom deur die ontvangsgebied, of sitkamer gedeelte, of wat dié musiekmense dit ook al noem (Meyer, 2008: 217).

Griessel is die laaste een wat die skoot hoor: “Bennie Griessel hoor die kanonskoot toe hy oor die drumpel van die Caledonplein-stasie loop en hy dink hoe dit hom elke keer laat skrik. Hy sal nooit daaraan gewoond raak nie. Is dit wragtig nou eers twaalfuur” (Meyer, 2008: 217). Die verskillende ruimtes word dus saamgetrek deurdat daar ’n enkele gebeurtenis deur die ruimtes beweeg. Die leser word meegevoer met die verhaal en is verlore in die aftelling van tyd saam met die karakters; hierdie skielike ontnugtering veroorsaak dan verdere spanning omdat die leser daarvan bewus gemaak word dat die verhaal voortbeweeg en dat tyd verloop en uitloop.

3.1.9 Spanning

Spanning is ’n belangrike deel van *13 Uur* en dit is hierdie spanning wat van die ondersoeknarratief iets meer maak as ’n blote ondersoek. Daar is reeds vlugtig verwys na die skep van spanning deur middel van die onthulling van skadufragmente in die ondersoeknarratief. Deon Meyer noem tydens ’n onderhoud met Joan Hambidge dat konflik die moeder van spanning is (Hambidge, 2012). In *13 Uur* word hierdie konflik aan die hand van skadufragment-onthulling in die teks geskep. Soos vroeër in die hoofstuk genoem, is dit die ontbloting van die gebeure rondom Erin se moord wat grootliks bydra tot spanning in die verhaal. Tydens Rachel se agtervolging word daar dan skadufragmente onthul wat die konflik tussen Rachel en haar agtervolgers aantoon.

Hierdie fragmente openbaar slegs genoeg van die skadunarratief om die konflik te belig, maar nie om die raaiselwaarde van die ondersoeknarratief enigsins te verminder nie. Wat duidelik word uit Rachel se onthulling is dat die konflik wat tussen haar en haar agtervolgers bestaan inderdaad verder terugstrek as Erin se moord. Die openbaring van die gebeure rondom haar moord dien dus slegs as spanningsmeganisme.

Selfs hierdie skadufragmente wat as spanningsinstrument dien, word strategies geplaas. Dit wil voorkom of daar elke keer dat Rachel skynbaar veilig is of skuiling vind, ’n skadufragment ontbloeit word. Op bladsy 18 kom die skadufragment voor net wanneer sy skuiling in die struik van ’n huis vind. Die volgende ontbloting geskied wanneer Rachel weer ’n noue ontkoming het. Die totale gebeure rondom Erin se dood vind weer plaas wanneer Rachel skynbaar veilig is in Piet van der Lingen se huis. Die skadufragmente verrai as ’t ware dat

die veiligheid wat geskep word wanneer Rachel skuiling vind, 'n illusie is. Die skadufragmente staan in kontras met die veiligheid wat Rachel ervaar en verrai die dringendheid van die situasie:

Sy ken die meeste van hulle, sy ken die lenigheid van hul lywe, die energie, die fokus, die behendigheid en selfvertroue. En sy weet hulle kan nie bekostig om op te hou soek nie (Meyer, 2008: 60).

Hierdie aanhaling belig die konflik wat tussen Rachel en haar agtervolgers bestaan en toon die desperaatheid van hul soektog aan. Die raaisel word dus verhewig deur hierdie skadufragmente en daarom kan gesê word dat die openbaring van hierdie brokke inderdaad meer van die raaisel versluier as wat dit oop. Sodoende word die ondersoeknarratief tot iets meer as 'n blote ondersoek getransformeer en is daar 'n vooruitskouing sowel as 'n terugskouing wat plaasvind.

3.1.10 Gevolgtrekking

In hierdie hoofstuk is daar gekyk na die tipering van *13 Uur* as 'n spanningsverhaal en hoedat die rol van die leser en speurder daartoe bydra. Vervolgens is die dubbelaard van speurfiksie soos wat Todorov aanvoer, ondersoek en is daar ook aandag gegee aan Bennett en hoedat sy uitbrei op die dubbelaard van speurfiksie. Daarna verskuif die aandag na die ontleding van *13 Uur* aan die hand van narratologie.

Met die afloop van die besinning oor *13 Uur* word dit duidelik dat tyd 'n integrale rol speel by die struktuur van speurfiksie. Tydstrategieë word nie slegs op die storievlak aangetref nie, maar is op 'n strukturele vlak onmiskenbaar. Vanaf die dubbelaard van die speurverhaal tot by afleiding en tydsvertraging, is tyd onskeibaar van die speurverhaal. In die hoofstuk wat volg verskuif die aandag na die struktuur van misdadefiksie en die rol wat tyd dáárin vertolk.

HOOFSTUK VIER: *INFANTA*

In hierdie hoofstuk sal Deon Meyer se roman *Infanta* ontleed word aan die hand van die teoretiese oriëntering soos in hoofstuk twee van hierdie studie bespreek is. Hier word daar op die tydstrukture van *Infanta* gefokus en hoe dit aansluit by die tipering van die teks.

4.1 Tyd in *Infanta*

Alhoewel tydstrategieë in *Infanta* nie so ooglopend aangewend word soos in *13 Uur* nie, speel tyd steeds 'n onafwendbare rol in die teks. Christine se vertelling neem 'n ooglopende vorm aan, retrospektiewe tyd:

'Daar is baie wat ek jou moet vertel,' sê sy en haar stem klink klein en verlore.
Eindelik beweeg hy, sy hande vou oop.
'Ek weet nie waar om te begin nie.'
'Begin by die begin,' sê hy sag en sy wil die empatie daarin omhels.
'Die begin,' beaam sy, haar stem sterker (Meyer, 2004: 8).

Die verwysing na "die begin" in hierdie aanhaling wys op 'n retrospeksie wat tydens haar vertelling aanwesig is. Sy kyk terug op haar lewe en die oortredinge wat haar tot op hierdie punt in die verhaal gebring het.

4.1.1 Retrospektiewe tyd

David Higdon noem die tydgreep wat Christine se vertelling in die teks aanneem, retrospektiewe tyd. Retrospektiewe tyd, nes die naam voorstel, verwys na 'n tydsbegrip waar daar na 'n spesifieke gebeurtenis teruggekyk word. Brink skryf: "In so 'n verteltekst word daar vanaf 'n gegewe moment teruggekyk na die verlede, na 'n beginpunt, om dit te evalueer in sy verhouding tot hierdie hede" (1987: 94).

Higdon brei uit: "(R)etrospective narrators look back and usually are changed by the very act of looking" (1977: 45). In *Infanta* is daar 'n soortgelyke terugskouing teenwoordig, maar met een groot verskil: Christine kyk terug op die gebeure wat haar verander het en word nie deur die terugskouing verander nie. Artemis se optrede teen kindermishandelaars in die roman, gee Christine die krag om nie 'n slagoffer te wees nie, en so verander Christine dan

haar lot. Wanneer Christine dan haar verhaal van die begin af vertel, begin sy inderdaad by die gebeure wat tot haar transformasie gelei het - sy begin by Artemis: "Sy talm vir 'n oomblik en vra dan, met ingehoue asem: 'Weet jy van Artemis, dominee' (Meyer, 2004: 20).

Dit feit dat haar verhaal met Artemis begin, wys dat daar iets meer in haar vertelling steek. Die feit dat hy opstaan en die reg in eie hande neem teen kindermishandelaars, wys hoedat sy dade Christine beïnvloed. Artemis lei tot haar transformasie en gee haar die moed om nie langer 'n slagoffer te wees nie:

'Dit is die ding wat ek die meeste bewonder het. Dat iemand kan opstaan en iets doen waarvoor die meeste van ons ander te bang is, al wil ons dit ook doen. Ek het nooit die *guts* gehad nie. Ek was te bang om terug te baklei. En toe lees ek van hom, in die koerante, en ek het begin wonder: Miskien kan ek ook...' (Meyer, 2004: 20)

Die begin van haar verhaal van transformasie is dan ook die begin van haar verhaal van skuld. Soos uit die ontbloting van haar verhaal aan 'n dominee gesien kan word, is Artemis die aanvang van haar skuld. Hy inspireer Christine om haar lot in eie hande te neem en Andries Wessels skryf oor Christine:

Christine van Rooyen vertel haar storie aan die predikant op hoop van begenadiging, om vrygespreek te word van skuld, haar skuld as prostituut en, in die besondere gegewe van die verhaal, haar skuld vir die dood van Carlos en die ander by die gewelddadige ontknoping van die roman (2007: 109).

Haar verhaal is 'n biegvertelling waartydens sy terugkyk op haar skuld en dit as 'n daad van belydenis verhaal. Christine se terugvertelling is vervolgens beide haar verhaal van transformasie en haar verhaal van skuld. Higdon skryf in dié verband:

In his brilliant study of spiritual autobiographies, G. A. Starr has described the conventional structure which evolved for retrospective narration: 'within this framework a still more elementary pattern is discernible. Conversion is clearly the pivotal phase in the sequence [...] Everything is seen as happening before, during and after conversion, yet there is room in such a scheme for considerable variation and complexity' (1977: 45).

Al die gebeure vind dan voor, na en gedurende haar transformasie, en dus ook haar skuld, plaas (1977: 45). Brink voer aan dat daar tydens retrospektiewe tyd nie bloot teruggekyk word na 'n oomblik om 'n retro-ontwikkeling te verkry nie, maar dat tyd 'n sirkelgang

aanneem. Alle gebeure roteer rondom toe en nou en vorm 'n maalstroom waarby die gebeure ingetrek en verbind word met die hede (Brink, 1987: 94). Hy brei uit:

Dit beteken nie maar net dat daar vanaf 'n eindpunt teruggekyk word na 'n begin en dat die storie daarvandaan terugontwikkel na die eerste punt (eindpunt van die storie, beginpunt van die verteltekst) nie, maar dat daar binne so 'n groot kolk in die tyd ook telkens kleiner kolke gevorm word waardeur hele brokke van narratiewe verlede telkens in die tydsirkel van die hede ingetrek word (1987: 94).

Hierdie retro-struktuur is aanwesig in *Infanta*. Daar word nie bloot vanaf die beginpunt van haar verhaal chronologies teruggekyk nie, maar daar word dikwels in die hede verwys na gebeure wat nog moet plaasvind in haar terugroeping. Hierdie “kleiner kolke” is dan geredelik in Christine se vertelling te sien. Die opper van Artemis is een só 'n kleiner kolk waarvandaan daar teruggekeer word na vroeëre gebeure:

‘Miskien het hy nie kerk toe gegaan of so nie, maar hy hét dalk geglo. En dalk kon hy nie verstaan waarom die Here vir hom gee en dan weer vat nie. Eers met sy vrou, en toe weer met die kind op die plaas’ [...]

Sy haal haar skouers op. ‘Ja. Dit is net so. Dit is asof die skuld hier binne-in is. Ek wonder partykeer of ons gestraf word vir die dinge wat ons nog gaan doen, in die toekoms’ (Meyer, 2004: 12).

Dit is immers met Artemis dat Christine se verhaal begin en dit wys hoedat hierdie gebeure as ‘t ware in die hede ingetrek word. Bennie Griessel, die speurder in *Infanta*, vorm ook 'n deel van haar verhaal wat by die hede betrek word:

‘Ons word nie almal sekswerkers nie,’ beduie hy met 'n groot hand na haar, om alles in te sluit. ‘Waarom was dit nodig?’

‘Jy is die tweede een wat dit só vra.’

‘O?’

‘Die ander een was 'n speurder in die Kaap met deurmekaar hare.’ Sy glimlag as sy onthou. ‘Griessel. Hy het sagte oë, maar hulle kyk déúr jou’ (Meyer, 2004: 23).

Dié aanhaling stel 'n oploop tot iets voor. Nadat Griessel in haar verhaal hede geopper word, word daar teruggekeer na vroeër verhaalgebeure. Christine se hele terugvertelling is vervolgens terselfdertyd 'n terugskouing op haar verhaal en ook 'n vooruitskouing van Griessel en Tobela se verhale in die teks. Christine kyk terug op haar lewe, maar ook

vorentoe in die verhaalgebeure en sodoende dien haar vertelling as uitgangspunt vir die tyd-kode wat in die teks teenwoordig is.

Daar is dus nie bloot by Christine se terugvertelling 'n sirkelgang teenwoordig nie, maar deur die hele teks. Daar is 'n sirkelwerking deur die hele roman aanwesig, 'n wisselwerking tussen hede, verlede en toekoms wat deur middel van Christine se vertelling uiting vind.

Wat in *Infanta* gesien word, is nie bloot hierdie rotering tussen toe en nou tydens Christine se vertelling nie, maar dat heelwat brokke van Christine nie vanuit haar terugvertelling geskied nie. Dit is verál gebeure waar haar skuld duidelik blyk in die teks wat nie deel uitmaak van haar retrospeksie nie. Hierdie aspek van retrospektiewe tyd kom in die teks voor tydens die Bennie-hoofstuk waartydens Christine se terugvertelling tydelik wegval en haar storie deur middel van Griessel verhaal word. Hierdie sirkelgang gee dan ook sin aan die prosestyd wat in Griessel en Tobela se verhale teenwoordig is.

4.1.2 Prosestyd

Dit is inderdaad Christine wat beide Griessel en Tobela die eerste keer in die teks opper. Hul verhale word deur middel van Christine se terugvertelling in die teks ingelei en die tonele waar sy na hul verwys, word direk gevolg met 'n brok uit elk van hulle verhale. Haar vertelling gee dus uiting aan hul verhale en daar kan gesien word hoedat al die gebeure daartydens deur Christine se terugvertelling gestruktureer word.

Die vertelstrategie wat tyd in Griessel en Tobela se verhale aanneem, kan dus as prosestyd bestempel word. Soos vroeër genoem op bladsy 60, verwys prosestyd na tyd wat ontwikkel en onthul word deur middel van 'n spesifieke patroon (Brink, 1987: 93). Daar is 'n spesifieke doel met hierdie tydsvorm. Tyd beweeg dus nie eenvoudig voort nie, maar ontvou volgens 'n duidelike plan (Brink, 1987: 93).

Ná die eerste toneel word die leser voorgestel aan Tobela Mpayipheli en word die hede en verlede teenoor mekaar geplaas:

Vir Tobela Mpayipheli begin dit laat op 'n Sondagmiddag, by 'n vulstasie op Cathcart.
Pakamile sit langs hom, agt jaar oud, moeg en verveeld [...]
Hy het sy seun se selfvertroue met elke uur sien aangroei, die geesdrif wat soos 'n kool in
hom gegloei het met elke: 'Kyk, Tobela, kyk wat doen ek.'
Sy seun... (Meyer, 2004: 9).

Die aanvang van Tobela se verhaal is dan ook waar Christine se verhaal van verandering begin. Later word die leser ook bekend gestel aan Bennie Griessel, die speurder in die teks, en word tyd driedelig, verlede, hede en toekoms, voltooi. Die leser se eerste ontmoeting met Griessel vind plaas op bladsy 24 van die teks, direk nadat hy deur Christine in haar vertelling geopper word:

Speurder-inspekteur Bennie Griessel maak sy oë oop en sy vrou staan hier oor hom, met een hand wat sy skouer skud, haar stem 'n dringende fluister: 'Bennie,' sê sy. 'Bennie, asseblief' (Meyer, 2004: 24).

Dit is inderdaad dan Christine se retrospeksie wat die proses is waaromheen Griessel en Tobela se verhale gestruktureer word.

Met die ontmoeting van Griessel word die drieledigheid van tyd in die teks dus voltrek. Christine se vertelling gee aanleiding tot die vertelling van beide Tobela en Griessel se verhale om die sirkelgang van tyd deur te voer. Hierdie verloop van Christine se verhaal vorm die middelpunt waarvandaan alle gebeure verbind word met die hede. Die hele tydgreep van die roman hang só saam dat daar 'n sirkelwerking in die teks aan die gang is. Hierdie sirkelwerking kan gesien word in die fragmentasie en vermenging van Christine, Tobela en Griessel se verhale op bladsye 250 – 253. Daar is 'n mengelmoes van tonele wat afwissel tussen die drie hoofkarakters en die sirkelwerking wat in die teks teenwoordig is, illustreer.

Daar kan dus duidelik gesien word hoedat tydstrategieë in die teks uiting gee aan die karakterisering van Christine. Die verskillende tydsgrepe wat in die teks teenwoordig is het dan 'n psigologiese fokus, tyd hang as 't ware nou saam met die sirkelwerking van die teks om die stelselmatige karakterisering van Christine deur te voer.

4.1.3 Fragmentasie

In *Infanta* is daar nie dieselfde vertraging van die oplossing wat in speurfiksie so prominent is nie. Die rol van fragmentasie word dus getransformeer. Soos vroeër in die studie, op bladsy 29 geopper, voer Bennett aan dat fragmentasie beide die herstel en die vertraging van die raaisel bevorder (Bennett, 1979: 244). Dit dien dus 'n belangrike uitstelfunksie. In *Infanta* word fragmentasie nie hoofsaaklik vir die doel van uitstel gebruik nie, maar eerder om retrospektiewe tyd in die teks te versterk.

Die afsonderlike gebeure in die roman word gefragmenteer en deur die teks versprei om die illusie van achronologie te skep. Brink skryf: "As die storie-insidente op 'n tyd-as gerangskik kan word van punt A tot, sê, punt G, kan daardie punte in die verteltekste in enige denkbare ander volgorde aangebied word" (1987:96). Wat dan in *Infanta* gebeur, is die fragmentasie van al drie die verhale en die rangskikking daarvan op die tydlyn van die teks. Die gefragmenteerde verhale word dus saamgesnoer op 'n enkele tyd-as. Wanneer die afsonderlike vertellings uit die mengelmoes van verhaaldeure gehaal en afsonderlik beskou word, kan die chronologiese afloop van die vertellinge duidelik gesien word. Mieke Bal skryf:

Playing with sequential ordering is not just a literary convention; it is also a means of drawing attention to certain things [...] or psychological effects, to show various interpretations of an event, to indicate the subtle difference between expectation and realization, and much else besides" (1985: 52-53).

Die volgorde van gebeure in die teks word dus strategies bepaal, met die doel om die psigologiese aspekte van die teks daardeur te versterk. Hierdie strategiese plasing illustreer hoedat tyd en karakterisering saamhang en hoedat die sirkelwerking van tyd in die teks uiting gee aan die psigologiese ontbloting van Christine.

Soos reeds genoem in hoofstuk twee van hierdie studie, op bladsy 22, kom etiese problematiek grootliks voor in misdaadfiksie. Pyrhönen voer aan dat etiese kwessies dikwels aangeroei word deurdat dit vanuit die misdadiger se perspektief benader word (2010: 52). Die strategiese plasing en afspeling van tonele waarbinne Griessel en Tobela voorkom, dien dan as grondslag vir die etiese vraagstuk wat in *Infanta* teenwoordig is.

Beide die psigologiese en die etiese aspekte van die teks word deur dié strategiese plasing versterk.

4.2 Tobela – problematisering van die etiese

Soos hierbo opgemerk, speel fragmentasie 'n belangrike rol in die problematisering van die etiese in *Infanta*. Met die aanvang van die roman word die leser blootgestel aan 'n moord wat die trajek van die hele roman beïnvloed:

Hy skree iets, 'n diep geluid, spring op, ruk die deur van die bakkie oop en duik in, probeer om 'n skans te wees tussen die kind en die vuurwapens. Hy voel die lyfie bewe [...] Die glas van die advertensiebord bo hom spat aan skerwe, reën op die bakkie neer. En dan is hulle in die pad af, die Volkswagen se enjin wat te hoog opgejaag word en hy sê: 'Toemaar, toemaar' en besef sy hand is nat en Pakamile bewe nie meer nie en dan sien hy die bloed oor die kind se buik en hy sê: 'Nee, Here, nee.'

Dit is waar dit vir Tobela Mpayipheli begin (Meyer, 2004: 10).

Hoewel die moord op Pakamile as uitgangspunt vir die roman dien, word dit nie vir dieselfde doeleindes as die moord in 'n speurverhaal gebruik nie. Op bladsy 20 van hierdie studie noem Hilfer dat die primêre belangstelling van misdadafiksie die gevolge van misdaad op karakters is (1990: 2).

Infanta handel immers oor die effek of gevolge van hierdie moord van Pakamile op die karakters en sodoende word die legkaartraaisel tot 'n sekondêre posisie verskuif. Die moord wat dien as motoriese moment van die verhaal, is nie een wat versluier word nie, maar openlik afspeel en dus kan *Infanta* as 'n misdadroman getipeer word.

Andries Wessels kategoriseer *Infanta* as 'n "hardboiled" misdadroman. Alhoewel die misdadsetiket wat hy aan die roman gee korrek blyk te wees, kan daar geredeneer word dat sy kwalifikasie met misdadafiksie foutief is, soos wat Meyer aanvoer wanneer hy skryf dat terme soos *misdadroman* en ander dikwels verkeerdelik gebruik word om te verwys na die Engelse "crime novel" (2005: 6). Meyer wys op die verkeerdelike gebruik van die misdadsetiket weens die teenwoordigheid van misdaad in 'n teks.

Wessels se verwysing na “hardboiled”, kan inderdaad verwys na die hardboiled speurvorm wat in Amerika ontstaan het. Chris Baldick skryf oor die “hardboiled” roman:

A term applied to a certain kind of character, usually a world-weary private investigator, and to a special tradition of American detective story in which these characters are prominent, sometimes also known as ‘tough-guy’ fiction (2008).

Die opvallendste aspek van die “hardboiled” roman, is dat dit wat sekere aspekte betref in kontras staan met goue-era speurfiksie (Baldick, 2008). Baldick brei uit:

These works are realistic in their presentation of underworlds of urban crime and in their avoidance of far-fetched methods of murder, and they are fatalistic in their assumption that everybody is either corrupt or readily corruptable, with only the ‘hard-boiled’ hero [...] holding to an individual code of integrity (2008).

Daar is dan ’n meer realistiese uitbeelding van misdaad en van die speurder in hierdie tipe fiksie teenwoordig, maar dit verskil steeds van misdadiefiksie. Daar is voorheen verwys na Pjörhönen en dat sy die opkoms van misdadiefiksie beskou as ’n reaksie teen tradisionele speurfiksie sowel as die Amerikaanse “hardboiled” vorm (Pjörhönen, 2010: 50).

Die verskil lê, soos in klassieke speurfiksie, in die oplossing van die raaisel. By die “hardboiled” vorm is daar steeds die uiteindelijke oplossing wat bereik word deur ’n speurder “typically pitted against a shadowy group that enjoys protection from powerful quarters, and he will take violent and illegal measures to outwit it” (Baldick, 2008). Daar is dan altyd ’n uitoorlê van die misdadiger(s) en dus ’n oplossing in die “hardboiled” roman teenwoordig. *Infanta* staan egter as misdadiefiksie bekend omdat hierdie uiteindelijke oplossing nie as sodanig daarin teenwoordig is nie. In die misdadieteks omskep die leser se kennis van die misdadiger hierdie legkaart, en word die fokus geplaas op die rede en gevolge van die misdaad; dus op die psigologiese gevolge van die misdaad. Dit is inderdaad Pakamile se dood wat dien as uitgangspunt vir die etiese vraagstuk in *Infanta*.

Tonele rondom Pakamile se dood dien as versagting vir die etiese kwessies wat in die roman teenwoordig is. Na die dood van Pakamile, word die leser blootgestel aan Tobela se

gedagtegang en word sy verlies aan die leser oorgedra. Die leser ontwikkel deernis vir Tobela en die onreg ná die dood van sy kind:

Maar eindelijk, ná veertien maande, het die geregistreerde dokumente gekom [...] sy seël op die aanneming geplaas het.

En nou is die velle geelwit papier in sy hande al wat hy oor het. Dit en 'n hopenieuwe grond onder die peperbome by die rivier en die predikant se woorde, troostend bedoel: 'God het 'n plan met alles.'

Here, hy mis die kind (Meyer, 2004: 11).

Die onreg van die situasie skyn deur die teks en die leser ontwikkel meegevoel vir Tobela, veral wanneer hy bely hoe belangrik Pakamile en Miriam vir hom was: "Hy oordink dit nie, maar hy weet, ongeformuleer, dat Miriam en Pakamile sy lewe was. En nou is daar niks" (Meyer, 2004: 15).

Daar kan gesien word hoedat die tonele rondom Pakamile se dood verloop teenoor Christine se terugvertelling. Vroeër in die hoofstuk, bladsy 71, is daar melding gemaak dat dit wel Christine is wat die Artemis-saak opper tydens haar vertelling. "Sy talm vir 'n oomblik en vra dan, met ingehoue asem: 'Weet jy van Artemis, dominee?'" (Meyer, 2004: 20). Hiernaas word die toneel waar Pakamile se moordenaars ontsnap aan die leser voorgehou. Die gebeure wat lei tot die opkoms van Artemis, speel af teenoor Christine se terugvertelling. Die kontrastering van Tobela se verhaal met die openbaring van Artemis tydens Christine se terugvertelling stel 'n verbintenis tussen Tobela en Artemis voor. Hierdie suggesties speel af teenoor die openbaring van Tobela se verlies en die leser word gemanipuleer daardeur. Soos die geval met fragmentasie, is dit nie voor die ontbloting dat Tobela Artemis is, dat die subtile suggesties van verbinding ooglopend word nie.

Tobela se verlies word aan die leser openbaar en daar groei 'n bemoeienis met Tobela by die leser. Nietemin word daar aan die leser bekend gemaak dat dit nie slegs verlies is wat Tobela ervaar nie:

'Ons het hulle, Meneer Mpayipheli. Ons het hulle gevang. Ons wil hê jy moet hulle kom uitken.'

Later sluit hy die kluis oop en plaas die dokument sorgvuldig in die heel boonste gleuf. Dan reik hy uit na die vuurwapens [...]

Terwyl hy dit met sorg, met metodiese konsentrasie skoonmaak, is daar die stadige besef dat die skuld en verlies nie meer ál is wat in hom lê nie (Meyer, 2004: 12).

Tobela se gewroeg met die dood van Pakamile word by tye in die teks sigbaar en wys hoe noukeurig die etiese probleme in die teks gekonstrueer word. Voor die hofsaak word die tekortkominge van die regstelsel eksplisiet uitgewys:

Wanneer hulle klaar is, vra hy vir haar hoe die regter hulle gaan straf.
'As hulle skuldig bevind word?'
'Wanneer hulle skuldig bevind word,' antwoord hy met sekerheid.
Sy skuif aan haar bril en sê mens kan nooit voorspel nie [...]
'Hulle sal getuig dat hulle nie eers die kind gesien het nie. Net vir jou.'
'Watter straf gaan hulle kry?'
'Tien jaar. Vyftien? Ek kan nie met sekerheid sê nie.'
Vir 'n lang ruk staar hy net na haar.
'Dis die stelsel,' sê sy met 'n verontskuldigende ophaal van haar skouers (Meyer, 2004: 14-5).

Op die tekortkominge van die regstelsel word nog verder uitgebrei wanneer Tobela se verlede tydens die hofsaak bevraagteken word. Met die afloop van die hofsaak word daar 'n fragment van Christine se vertelling in die teks geplaas en kom die leser vir Artemis teë. Hierna geskied die ontsnapping van Pakamile se moordenaars:

Die woede spoel oor hom, die herkou van die dag, die frustrasie: 'Dis net meneer, meneer, die ene hoflikheid en beswaar aanteken en regspeletjies speel... En daardie twee sit daar en lag.'
'Dit is waarom ek hier is,' sê sy. 'Om vir jou te kom sê: Hulle het ontsnap.'
Hy weet nie hoe lank hy net so sit nie, starend na haar.
'Een van hulle het 'n polisieman oorweldig. In die selle, toe hy kos gebring het. Hy het 'n wapen gehad, 'n mes.'
'Oorweldig,' sê hy asof hy aan die word proe (Meyer, 2004: 21).

Die deernis vir Tobela word al meer versterk soos wat die onreg van die situasie vergroot word. Tobela se herhaling van die woord "oorweldig" illustreer die skok wat hy voel oor die situasie en die subtile suggesties wat in die teks gesien kan word. In die lig van die uiteindelijke ontbloting van Tobela as Artemis, word die manipulasie van die leser duidelik in die teks waargeneem en word die etiese probleme in *Infanta* geleidelik opgebou.

4.2.1 Tobela se worsteling:

Die etiese kwessie in *Infanta* word baie noukeurig uitgepluis. Ongeag die suggesties van iets meer wat in Tobela lê, word die leser se aandag nie op die wraak wat in hom groei gevestig nie. Wanneer die leser dan uitvind dat Tobela Artemis is, is die leser nie verbaas daaroor nie. Daar kan 'n tweestryd gevind word by Tobela en dit skep deernis vir hom by die leser:

Maar die kind het sy grense verskuif, dit wyer gerek, sodat elke ding wat hy sê en doen ander implikasies het. Sodat sy gelieg vir Lukas Khoza ongemaklik in hom sit, asof hy dit teenoor Pakamlile moet regverdig [...]

En eindelik het hy gesê jy neem net die wapen op teen ongeregtigheid, jy rig dit net op mense as dit die lááste uitweg is. As alle ander vorme van verdediging en oortuiging uitgeput is (Meyer, 2004: 50-1).

Die leser word blootgestel aan Tobela se gedagtegang en kan die verandering wat Pakamile in sy lewe teweeggebring het, aanskou. Tobela se morele waardes word beproef en die leser sien dat Tobela nie 'n gewetenlose moordenaar is nie, maar 'n intelligente man wat worstel met die onreg van die regstelsel:

Sy oorlog was teen mans, nog altyd. In die naam van die Struggle, sewentien keer, sestien in die stede van Europa, en een in Chicago, mans, verraaiers, sluipmoordenaars, vyande, tot die dood veroordeel in die komiteekamers van die Koue Oorlog en hy was die een wat die vonnis moes volbring. En nou twee in die naam van die Nuwe Stryd. Diere. Maar manlik.

Is daar eer in die teregstelling van 'n vrou? (Meyer, 2004: 144).

Daar bestaan 'n tweestryd in Tobela en hy pleeg nie blindelings die moorde nie. Hy bedink die gevolge van sy daad en worstel aanhoudend met die etiek van sy optrede. Hierdie optrede van Tobela versterk die etiese vraagstuk.

Tobela se daad word verder ook verbind met die tyd wat hy in die weermag spandeer het.

Hy wou nog altyd gedóén het, hy kon nooit net toekyk nie. Dit is wat hy is en dit is wat hy sal wees – 'n soldaat, wat voor die kinderverkrachter gestaan het en al die oorlogsappe in sy lyf gevoel het en dit was reg, maak nie saak wat hy nou voel nie, maak nie saak dat die oortuiginge vanoggend nie dieselfde ondeurdringbaarheid het nie.

Hulle sal die kinders van hierdie land begin uitlos, die honde, daarvan sal hy seker maak (Meyer, 2004: 76).

Hierdie moorde dien dus as sy oorlog teen kindermishandelaars; 'n oorlog teen die tekortkominge van die regstelsel:

Iemand moet sê 'tot hier toe.' *If children can't depend on the country's justice system to protect them, who can they turn to?* Hy is 'n kryger en daar is steeds 'n oorlog in dié land (Meyer, 2004: 75).

Woorde soos “krygsman”, “oorlog”, “soldaat” stel 'n regverdiging van sy optrede in die stryd teen kindermishandelaars voor.

Daar word deur die loop van die teks ook verdere brokke van regverdiging in die vorm van koerantberigte in die teks ingevoeg. Elke moord word regverdig deur 'n misdaad teen 'n kind en die koerantberigte dien as aanklag teen die oortreder. Hierdie brokke word strategies in die teks geplaas en word as snellers gebruik om die etiese problematiek te opper. Voor die konfrontasie met Enver Davids word sy aanklag aan die leser deurgegee:

COPS CALLED 'INCOMPETENT' –
BABY RAPIST CASE DISMISSED

Hy lees dit. As hy klaar is, stoot hy die kos eenkant toe [...]
Hy sit lank só, starend en bewegingloos, sy groot hande wat die berig raam.
Dan lees hy dit weer (Meyer, 2004: 54).

Voordat die volgende moord plaasvind, dié van Colin Pretorius, word daar ook 'n koerantberig aan die leser voorgehou as regverdiging vir Tobela se dade:

In die saak waar Colin Pretorius tereg staan op aanklagte van kindermolestering en -verkragting, het 'n elfjarige seun gister getuig hoe die beskuldigde hom drie jaar gelede na sy kantoor ontbied en materiaal van 'n pornografiese aard getoon het (Meyer, 2004: 111).

Daar is verskeie sulke brokke uit berigte wat in die teks ingebed word soos op bladsye 114 en 115 gesien kan word. Die moord op Bernadette Laurens word ook gestaaf met 'n aanklag: “Onderaan die voorblad staan die opskrif *Gay egpaar vas oor kind se dood*. Hy lees dit. 'n Vrou is in hegtenis geneem op aanklag van moord op haar vriendin se vyfjarige dogter” (Meyer, 2004: 127).

Die strategiese plasing van hierdie teksgedeeltes op die tyd-as versterk dus die etiese vraagstuk deurdat die leser Artemis se regverdigings deel. As gevolg hiervan, word die leser oor en oor medepligtig gemaak aan moord, maar maak nooit beswaar daarteen nie. “Die professor wag weer voor hy antwoord, asof hy die waarde daarvan weeg. The fact of the matter is that I don’t believe they *can* be rehabilitated” (Meyer, 2004: 103). Hierdie brokke voer die problematiek verder in die teks, dit is egter eers tydens die openbaring deur Griessel dat Bernadette Laurens moontlik onskuldig was, dat dit werklik ’n hoogtepunt bereik.

4.3 Die etiese toets

As gevolg van die retrospektiewe tydshantering wat in *Infanta* teenwoordig is, maak die leser eers heelwat later in die teks met die speurder kennis. Die verhaal begin met Christine se terugvertelling en beweeg van daar af na die moord op Pakamile wat die gebeure van die verhaal aan die gang sit. Dit is eers nadat Christine na Griessel verwys in haar vertelling, dat die leser hom in die teks teëkom. Hieruit kan daar gesien word dat die speurder nie so ’n sentrale rol speel in die teks nie, maar eerder ’n perifere rol aanneem.

Daar is vroeër in die studie vermeld dat die speurder in die teks gemarginaliseer word om die misdadiger se belange na vore te bring. Sodoende speel die misdadiger dan ’n meer aktiewe rol in die narratief en word die rol van die speurder omvergestoot (Pyrhönen, 2010: 44).

Die uitstel van Griessel se vertelling in *Infanta* verplaas die speurder in die teks sodat daar ruimte is vir die misdadiger. Die feit dat Christine en Tobela voor Griessel verteltyd ontvang, dui aan dat *Infanta* ’n misdaadverhaal is, waarin die speurder na die buitewyke verplaas word. Die speurder in *Infanta* word deel van die misdadigers en die rol van die speurder word gefnuik deur hierdie gelykmaking wat plaasvind tussen die karakters.

Griessel word nie as die ideale speurder in die teks uitgebeeld soos wat in speurfiksie plaasvind nie. Met die eerste ontmoeting met Griessel word daar ’n ontnugterde blik van die speurder gegee:

Speurder-inspekteur Bennie Griessel maak sy oë oop en sy vrou staan hier langs hom, met een hand wat sy skouer skud, haar stem 'n dringende fluister: 'Bennie,' sê sy. 'Bennie, asseblief' [...]

Sy wys met haar vinger oor die oopplanvertrek. Die bottel Jack Daniels staan op die eetkamertafel langs sy onaangeraakte bord gekookte kos [...]

'Ek is jammer,' sê hy.

'Jammer is nie meer goed genoeg nie,' sê sy.

'Anna...' [...]

As hy aan haar skouer wil vat, beweeg sy weg van sy aanraking en dan sien hy die klein swelsel aan haar mond, reeds besig om wynrooi te verkleur [...]

'Anna, ek... dit was die drank (Meyer, 2004: 24-5).

Die kontras tussen die speurder van klassieke speurfiksie en Griessel is ooglopend. Daar is geen illusies oor Griessel in die teks nie. Hy is 'n alkoholis en vroueslaner wat vroeg in die teks deur sy vrou uit die huis geskop word. Griessel word dan nes Christine en Tobela as afwykend beskou en sodoende word speurder en misdadigers nie as sodanig teenoor mekaar nie, maar eerder op gelyke been geplaas. Die bestaan van teenoorgestelde pole word dus ontluister om die etiese probleme wat in die teks teenwoordig is, te versterk.

4.3.1 Griessel

Soos vroeër gesê, meen Pyrhönen dat die fokus van die misdaadteks lê in die progressie van die ondersoek waartydens die speurder se morele waardes getoets word (2010: 52). Die speurder se oortuigings is iets wat noukeurig in die teks opgebou word tydens die verloop van die verhaal. Alhoewel Griessel nie die tipiese speurder is nie, word sy waardes duidelik aan die leser oorgedra. Die tonele waartydens hierdie waardes bevestig en uitgebrei word, word gekontrasteer met dié van Tobela.

Griessel se morele oortuigings kom sterk voor in die teks en word tydens strategies in die teks blootgelê. Hy plaas homself duidelik teenoor Tobela en die redes waarom hy die moorde pleeg:

'Prof, kindermolesteerders is laer as kreefkak. En elke een wat ek nog ooit gevang het, wou ek doodbliksem met 'n stomp voorwerp. Maar dis nie die punt nie. Die punt is, waar trek jy die streep? Maak jy almal dood wat nie rehabiliteerbaar is nie? Psigopate? Dwelmslawe wat selfone steel? [...] Het sý saak ook meriete? Fok, prof, nie eens die psigiaters kan saamstem oor wie rehabiliteerbaar is nie, elkeen het 'n ander storie in die hof. En nou wil ons hê elke Jan Rap en sy maat met 'n assegaai moet daai roep maak? [...]

'Chaos prof. As ons bosgeregtigheid toelaat, is dit die eerste stap na chaos' (Meyer, 2004: 185).

Hierdie stelling word takties op hierdie moment op die tyd-as geplaas om die etiese vraagstuk verder te voer deur die illusie van Artemis stadig te verbreek. Die regverdigings wat vroeër in die teks voorkom, word met hierdie stelling bevraagteken. Aldeur die teks vind daar dan 'n kontras plaas tussen reg en geregtigheid en situeer die karakters hulself teenoor mekaar.

Griessel breek verder die illusie van Artemis af deurdat hy gedurende sy ondersoek die onskuld van twee van Artemis se slagoffers uitwys. Die eerste is Bernadette Laurens wat in die plek van haar vriendin die skuld vir haar seun se dood geneem het. Die ander een is Carlos Sangrenegra wat deur die polisie as aas gebruik is om Artemis uit te lok:

'Is dit hoe jy jou moorde regverdig?' sê die poliesman van agter af.
'Moord? Daar was net een moord. En ek het nie geweet Sangrenegra was onskuldig nie. Dis julle wat hom gebruik het vir die lokval.'
'Sangrenegra? Hoe weet jy hy was onskuldig?'
'Ek het sy oë gesien.'
'En Bernadette Laurens? Wat het haar oë gesê.'
'Laurens?'
Die poliesman sê niks.
'Maar sy het beken?'
'Dis wat almal aanhou om vir my te sê.'
'En dit was nie sý nie?'
'Ek dink nie dit was sy nie. Ek dink sy het die kind se ma beskerm. Soos wat die ander hul kinders sal beskerm.'
Die onverwagsheid daarvan laat Tobela stom.
'Dit is waarom ons 'n regstelsel het. 'n Proses. Dit is waarom ons nie die reg in eie hande kan neem nie,' sê Griessel (Meyer, 2004: 334).

Enige illusies wat by die leser oor Artemis bestaan, word deur hierdie aanhaling finaal mee weggedoen en Griessel se oortuigings word bevestig.

Alhoewel Griessel homself van Tobela distansieer, neem dit nie lank voordat hierdie sterk waardes waarna daar in die teks verwys word, beproef word nie. Griessel se waardes word aan die hand van die ondersoek getoets en hy maak homself skuldig aan dit waarteen hy homself so heftig uitspreek. Hy neem die reg in eie hande:

Griessel staan daar, met die Z88, en sy dogter, hand aan hand.
Almal kyk vir Griessel. Hy skuifel tot by die eerste handlanger.
'Het hy?' vra hy vir sy dogter.

Sy knik vir hom. Griessel lig die pistool en skiet. Die man ruk agteroor.
 Pa en dogter na die volgende een. 'En hy?'
 Sy knik. Hy mik na die man se kop en trek die sneller [...]
 Griessel met die Z88 gerig op die laaste een. Carla is nou hier naby aan Tobela. Hy sien haar gesig. Hy weet in daardie oomblik hy sal dit nooit vergeet nie.
 Haar pa draai na die laaste een toe.
 'En hierdie een?'
 Sy dogter kyk na die man en sy knik haar kop (Meyer, 2004: 362-3).

Hierdie toneel kan as die klimaks van die etiese problematiek in teks beskou word. Griessel, wat homself aanhoudend distansieer van Tobela en die regstelsel verdedig, neem die reg in eie hande. Die afstand wat Griessel tussen hom en Tobela geskep het word dus in hierdie oomblik finaal verbreek en hy bevind homself saam met Tobela aan die verkeerde kant van die gereg. Hulle word dus langs mekaar geplaas en die etiese raaisel wat in die teks voorkom, word nooit opgelos nie. Die verhaal eindig oop:

'Hy sê vir my 'n snaakse ding, inspekteur Griessel. Hy sê hy het vir Mpayepheli gesien, gisteroggend [...]
 'Maar die mense in die Kaap sê jy was 'n getuie by sy dood.'
 'Jy moet maar die dossier gaan aanvra, inspekteur. Hulle het sy lyk in die rivier gaan soek...' (Meyer, 2004: 375).

Die etiese vraagstuk wat noukeurig in die teks opgebou word, word tot die einde volgehou. Die leser dien as bemiddelaar tussen die twee vertellings en die oplossing van dié problematiek word aan die leser oorgelaat.

4.4 Christine – die psigologiese raaisel

Wanneer daar teruggekyk word, vind daar reeds 'n rangskikking plaas wat deel uitmaak van die ordeningstrategie in *Infanta*. Gedurende hierdie terugskouing word die gebeure rondom Christine se bekentenis georden en op die tyd-as van die teks versprei. Soos vroeër opgemerk, gee haar bekentenis struktuur aan die hele teks en vind daar 'n afspeling tussen toe en nou in die teks plaas. Hierdie retrospeksie wat tydens Christine se vertelling plaasvind, verrai iets van haar denke en toon aan tot watter mate haar vertelling ook introspektief is. Dus kan haar vertelling in baie opsigte ook as 'n psigologiese reis beskou word en is dit tydens haar vertelling dat die psigologiese vraagstuk in die teks opgebou word.

Enige vorm van terugskouing het reeds 'n inherente psigologiese aanslag. Brink skryf oor psigologiese tyd:

In die psigologie het Freud en Jung ons onafhanklikheid van horlosietyd vir goed verander deur die klem te verskuif na ons ervaring van 'n subjektiewe 'innerlike tyd', 'n 'droomtyd'. (Hoe mooi dat Australiese Inboorlinge ook juis van die mitiese verlede praat as 'dream time') (1987:89).

Tyd in *Infanta* word gestruktureer rondom Christine se retrospeksie en dus ontstaan daar 'n diskontinuiteit tussen tyd en die horlosie. Met die retrospeksie wat in die teks teenwoordig is, word tyd dan vermenslik. Die terugskouing psigologiseer tyd en toon aan hoedat dit in die teks 'n eiesoortige karakter aanneem en georden word volgens gebeure wat beduidend is vir die karakters. Dit kan gesien word in die volgende aanhaling:

"n Vrou het stories vertel. In Engels. En as dit na die unhappy ending gesprong het, het ek die naald teruggesit en weer geluister, tot dit reg eindig."

En dan weet sy nie mooi waarom sy dit opgediep het nie en die dominee sê: 'Maar die lewe werk nie so nie?'

'Nee,' sê sy, 'Die lewe werk nie so nie' (Meyer, 2004: 33).

Christine se vertelling is 'n sielkundige vertelling waartydens die terugskouing beskou kan word as die samestelling van die psigologiese raaisel in die teks. Soos in hoofstuk twee van hierdie studie genoem, bladsy 19, beskou Hilfer karakterpsigologie noodsaaklik tot misdadefiksie omdat daar afgesien word van die legkaarraaisel (1990: 2). Daar is 'n verskuiwing vanaf 'n rasonale epistemologie wat in die speurvorm teenwoordig is, na 'n psigologiese ontologie wat in *Infanta* plaasvind. Nietemin beteken dit nie 'n totale wegdoen van die epistemologiese vraagstuk na kennis in die teks nie omdat die psigologiese soeke van die karakters ook 'n kennisonderneming is.

Hoewel Christine se vertelling 'n eenvoudige herroeping van die gebeure blyk te wees, word dit duidelik dat daar meer in haar vertelling steek as wat sy voorgee. Wanneer sy onthul dat sy 'n prostituut was, vind daar dadelik 'n verskuiwing na die psigologiese plaas: "Ek was in die moeilikheid toe ek die eerste keer van hom gelees het. Ek was in die Kaap. Ek was..." vir 'n oomblik huiwer sy en wonder of dit hom sal ontstel. 'Ek was 'n call girl' (Meyer, 2004: 20).

Die tweeledigheid van misdaadfiksie kan in die bostaande aanhaling gesien word. Daar is die psigologiese raaisel, waarom sy 'n prostituut geword het en waarom sy haarself sny wat immers die irrasionele aspekte van menslike sielkunde, soos Pyrhönen aanvoer, bevraagteken (2010: 52). Daar is tog ook 'n mate van epistemologie teenwoordig in hierdie psigologiese raaisel, 'n vraag na kennis wat Bertens se stelling dat die misdaadteks tweedelig is, bevestig (1997: 199). Beide die ontologiese en epistemologiese vraagstukke word by wyse van Christine se psigologiese raaisel in *Infanta* geopper. Die aard van haar bestaan, word tesame met die kennis van haar verlede bevraagteken en so word die tweeledigheid van die psigologiese raaisel in die teks geïllustreer.

Die predikant se eerste reaksie is dat sy misbruik is as kind. Christine bely: “Nee [...] Daar’s baie call girls wat só sê [...] dit was nie sy probleem nie” (Meyer, 2004: 44). Nietemin vermoed die predikant dat sy nie die volle waarheid praat nie:

Die predikant wonder of sy die volle waarheid praat – hy soek tussen haar woorde en haar lyftaal. Hy sien die woede, oud en nuut, die onwillekeurige selfbewussyn van die fisieke. Die voortdurende, ge oefende aanbieding van mond, borste en hare (Meyer, 2004: 66).

Die predikant sien die vertoning wat sy voorgee en dit skep onsekerheid by die leser. Hierdie vertoning deur Christine word bevestig wanneer die leser haar optrede vanuit 'n ander perspektief sien. Tydens die eerste hoofstuk, *Christine*, geskied al die gebeure vanuit haar terugvertelling en word haar optrede vanuit haar perspektief deurgegee. In die volgende hoofstuk, *Bennie*, val Christine se terugvertelling tydelik weg en word haar optrede tydens Griessel se vertelling deurgegee.

Gedurende Christine se terugvertelling word haar verhaal stadig opgebou en word die leser betrek deur haar skynbare eerlikheid. Dit wil voorkom of sy niks wegsteek nie en sy onthul selfs dat sy 'n “call girl” was (Meyer, 2004: 20). Sy verhaal elke oomblik van haar lewe in besondere detail:

‘Ek het die eerste keer seks gehad toe ek vyftien was,’ sê sy. ‘Regte seks.’
Sy wil hê hy moet stik in sy kos, maar sy kakebeen staan net vir 'n oomblik stil.

‘Ek het die seun gekies. Ek het hom uitgesoek. Die slimste een in die klas. Ek kon enigeen gekry het, dit het ek geweet.’

Hy is hulpeloos met die hoender half geëet in sy hand, sy mond vol vleis (Meyer, 2004: 55-6).

Daar is ’n soort uittarting in hierdie aanhaling aanwesig, Christine verdraai doelbewus haar storie só om hom uit te lok. Sy bely self dat sy hom wil “skok” en daar is ’n onbetroubaarheid in haar vertelling aanwesig.

Christine se storie bou verder op en sy vertel selfs hoedat sy swanger geword het. ’n Duidelike onsekerheid tussen leuens en waarheid word in haar vertelling geskep:

Sy wonder vir ’n oomblik waarom herinneringe so sterk aan reuke gekoppel is, want sy kan hom nou, hier, ruik - deodorant en sweet en semen en gras en sand.

‘By die negende putjie het hy my swanger gemaak,’ sê sy en reik weer haar hand na die snesies uit (Meyer, 2004: 85).

As gevolg van haar emosionele reaksie, gekoppel met die sterk herinnering van die aand, wil dit voorkom of sy die waarheid praat oor Viljoen. Nietemin kan daar gesien word hoedat haar emosies en gedagtes mekaar weerspreek. Sy vertel verder ook aan die predikant hoe sy ’n “call girl” geword het:

Ek het by Trawlers gaan werk, so ’n seekosplek in Kloofstraat wat oopgemaak het, en een aand toe sê ’n ou ‘Wil jy regte geld maak?’ Toe sê ek ‘Ja.’ Toe vra hy ‘hoeveel’ en ek click nie en ek sê ‘Soveel soos ek kan’ [...] Toe smile hy net só en sê ‘Per nag, eintlik’ [...]

‘Vyfhonderd rand. As jou huur seshonderd en tagtig is, dan is vyfhonderd baie geld’ (Meyer, 2004: 105).

Die keuse van tonele wat Christine verhaal, neem reeds ’n psigologiese proses aan waartydens sy kies wat om van haarself te onthul. Selfs dit wat sy versluier, vorm deel van hierdie proses en lei tot die samestelling van die psigologiese vraagstuk in die teks. Christine opper self hierdie sielkundige proses wat aan die gang is wanneer sy sê:

‘Wat is jou naam?’ [...]

Sy wou nie te lank talm nie, want dan sou hy weet dit is ’n fabriering – sy het die eerste ding gesê wat op haar tong gekom het.

‘Bibi.’

Later sou sy wonder waarom juis dit? Beteken dit iets, is daar die een of ander sielkundige konnotasie daaraan, ’n leidraad om haarself beter mee te verstaan? Van

Christine na Bibi. 'n Sprong, 'n nuwe identiteit, 'n nuwe skepping. Dit was 'n geboorte, in 'n sekere sin. Dit was ook 'n muur. Eers dun, soos van papier, deursigtig, breekbaar. Eers (Meyer, 2004: 118).

Haar terugskouing neem dus 'n sielkundige inslag aan. Dit is dan nadat sy begin sekswerk doen, dat sy die eerste keer haarself sny:

'Jou pa is al drie weke dood.'

Die huil, kon sy hoor, was nie vir die verlies alleen nie. Daar was verwyt daarin [...]

'Ek het 'n kind, Ma' [...]

Dit het lank geneem voor haar ma geantwoord het [...]

'Wat is sy naam?'

'Háár naam, ma. Haar naam is Sonia.'

'Is sy twee jaar oud?' Want haar ma was nie 'n pampoen nie.

'Ja.' [...]

'Ons kom kuier, Ma. In Januarie, ek belowe.

Sy het nie daardie dag gewerk nie.

Sy het daardie aand, nadat Sonia aan die slaap geraak het, haarself die eerste keer gesny. Sy het nie geweet waarom sy dit doen nie. Miskien oor haar pa (Meyer, 2004: 124-5).

Sy is beskadig deur haar verlede en dit kan gesien word in haar reaksie op haar pa se dood. Sy dink: "En terwyl sy die skielike pyn voel en vir die bloed kyk wat op die bodem van die bad versamel, dink sy: jy is siek, Christine. Jy is siek. Jy is siek" (Meyer, 2004: 135).

In die volgende hoofstuk verander die trant van Christine se verhaal. Haar terugskouing val weg en haar verhaal verskuif na 'n hede-vertelling. Sy word slegs tydens Griessel se verhaal in die teks teenwoordig gemaak. Christine se vertelling staan tydens hierdie hoofstuk in kontras met haar belydenis aan die dominee. Die verhaal wat sy aan Griessel vertel, verskil van dié aan die dominee.

Tydens die Bennie-hoofstuk word 'n groot deel van Christine se vertelling verswyg. Daar word nooit tydens dié hoofstuk aan haar terugvertelling verteltyd gegee nie en daar word dus baie van haar verhaal weggelaat. Die leser word bewus gemaak daarvan dat haar terugskouing vanuit haar eie perspektief geskied. Haar vertelling wissel tussen eerste persoons- en derde persoonsvertelling en die leser word slegs bewus gemaak waarvan sy wil hê hy/sy moet weet:

Sy sien dat sy hom boei en sy sê: 'In standerd nege het ek by 'n onderwyser geslaap. En by 'n buddy van my pa.' Maar hy reageer nie [...]

Ek dink jy probeer my doelbewus skok,' sê hy [...]

'En wat my interesseer, is waarom jy dit wil doen. Miskien dink jy steeds ek sal jou veroordeel?'

Dit is net deel van die waarheid, maar sy knik net effens (Meyer, 2004: 67).

Misleiding steek in Christine se vertelling en Griessel se verhaal wys 'n ander blik op haar as wat sy self gee.

Aan die einde van die verhaal besoek Griessel 'n oud-onderwyser van Christine en kom dit aan die lig dat haar lewe soos wat sy dit aan die dominee vertel, nie heeltemal verloop het soos wat sy vertel het nie:

'Christine van Rooyen,' sê hy weer, asof die uitspreek van die naam sy geheue sal oopmaak.

En dan vertel hy vir Griessel, met gereelde tussenwerpsels van bekennings van skuld en rasionalisasie daarvan, die storie. Van Martie van Rooyen wat haar soldaat-man in Angola verloor het. Martie van Rooyen, die blonde vrou met die groot borste en die klein blonde dogtertjie. 'n Vrou waaroor die gemeenskap al geskinder het toe haar man nog geleef het. Gerugte van besoeke as Rooies iewers op kursus is, of op die Grens [...]

Terwyl die kind met 'n snotneus in die erf rondgedwaal het met 'n opgestopte hond in haar arms [...]

Die skinderbekke het gesê van die plaasvervangers vir Rooies het vir Martie geslaan. En nie altyd nét met die ma gelol nie. Maar op Upington kyk baie, maar min doen. Daar was Maatskaplike Werk wat probeer ingryp het, maar die ma het hulle weggejaag en Christine van Rooyen het só grootgeword (Meyer, 2004: 372-3).

Hiermee word daar nuwe betekenis gegee aan Christine se vertelling en haar verdraaiing van haar lewensverhaal. Haar misdaad teenoor Carlos kan dan ook in 'n nuwe lig beskou word. Die verhaal eindig dus met die teenstelling van haar verlede met die hede en die leser word uiteindelik met die misbruik wat teen Christine en Sonia gepleeg is, as regverdiging vir haar dade gelaat:

Tot op die laaste, toe hulle sy bankstate met die hofbevel gekry het en dit voor hom uitgesprei het. En Beukes wat sê: 'Hoekom vind julle nie uit waar die hoer is nie? Sy's die een wat geld gestéél het. En oor haar dogter gelieg het.'

Hy weet nie of dit waar is nie. Maar nou, ná Losper se storie, hoop hy so. Want hy onthou die woorde van die forensiese sielkundige. *Vroue is anders. As daar skade was op 'n jong ouderdom, doen hulle nie aan ander nie. Hulle doen aan hulself* (Meyer, 2004: 374).

4.5 Karakterisering en tyd

Wat duidelik word uit die voorafgaande bespreking, is dat tyd en karakterisering baie nou saamhang in *Infanta*. In *Infanta* hang die etiese kwessies dan saam met die aard van die psige van verskillende karakters en word die etiese en psigologiese probleme aanhoudend bymekaar gebring. Die etiese en psigologiese raaisels wat in die teks voorkom, is grootliks verbonde aan karakterisering en tyd speel 'n deurslaggewende rol in die onthulling van hierdie raaisels. In misdaadfiksie neem die leidrade wat verklap word dikwels die vorm van gebeure aan wat aanleiding gee tot die oopvlekking van karaktertrekke of karaktereienskappe en sodoende dien dit as die grondslag vir die etiese en psigologiese raaisels in die teks.

Hierdie ontbloting geskied aan die hand van verskeie metodes in die teks. Brink skryf oor karakters:

Soos Bal aandui, lê 'n belangrike verskil tussen dramatiese en narratiewe tekste dáárin dat ons in eersgenoemde karakters leer ken deur wat hulle doen, deur wat hulle sê en deur wat medekarakters van hulle sê, terwyl daar in laasgenoemde ook informasie verskaf kan word 'van een instansie die niet betrokken is bij de gebeurtenisse, een vertelinstantie' (1987: 76).

Dié tipe leidrade kan gevind word in *Infanta* en die karakters word as 't ware stelselmatig blootgelê tydens 'n proses van onthulling, hetsy deur hul optrede, deur wat hulle sê of via ander karakters (Brink, 1987: 76). Soos vroeër in die studie vermeld, op bladsy 47, speel leidrade 'n integrale rol in die sistematiese oplossing van die raaisel en is dit 'n term wat sinoniem is met tydsverloop. Leidrade bestaan in 'n teks om inligting deur te gee, maar daar bestaan die implikasie dat hierdie oordrag oor 'n tydperk geskied.

Dit kan waargeneem word in die opbou van Griessel se morele kode, Tobela se worsteling met sy optrede en Christine se terugskouing. Daar is deurgaans 'n proses van onthulling en ontwikkeling wat plaasvind en die drie hoofkarakters dra die merk van tyd in hul vertellings. Die benoeming van die verskillende hoofstukke in die teks na die karakters, dui dan op hierdie proses van blootlegging wat geskied. Die liggaam wat dus

blootgelê word aan die einde van die misdaadteks, is nie 'n fisiese liggaam soos in speurfiksie nie, dit is die psigologiese liggaam van die karakters self.

4.6 Die tyd-kode in *Infanta*

By die aanvang van die roman kan 'n geweldige tydsbewustheid waargeneem word. Die teks is uitsonderlik bewus van die aanvang van die verhaal en daar word eksplisiet daarop gewys. Wanneer die leser die eerste keer vir Christine teëkom, word daar duidelik gepraat van die begin: "Ek weet nie waar om te begin nie. Begin by die begin," (Meyer, 2004: 8).

Selfs in Tobela se vertelling word daar gefokus op hierdie idee. Wanneer die vertelling verskuif na Tobela, word die begrip begin uitgewys: "Vir Tobela Mpayipheli begin dit laat op 'n Sondagmiddag, by 'n vulstasie op Cathcart [...] Dit is waar dit vir Tobela Mpayipheli begin" (Meyer, 2004: 9-10). Hierdie bewustheid dra by tot karakterisering in die teks en toon aan hoedat karakter en tyd saamhang.

Hierdie bewustheid van aanvang is toepaslik op elk van die karakters. Dit is verteenwoordigend van hul skuld en word vanwaar hul skuld begin, verhaal. Dit illustreer die beweging van onskuld na afwyking.

Christine se vertelling staan sentraal tot die tyd-kode in *Infanta*. Sy kyk terug, maar ook vorentoe in die verhaaldebeure en sodoende dien haar vertelling as uitgangspunt vir die tyd-kode wat in die teks teenwoordig is. Daar is ook 'n aanhoudende vorentoe en terugspring tussen die verskillende tydsone van die teks, tussen Christine se terugvertelling wat as 't ware 'n toekomstige vertelling is wat terugspeel en die hede-vertelling van Griessel en Tobela. Die tydkode van die teks is dan ook grootliks hierin opgesluit, en illustreer ten slotte die sirkelwerking van tyd in die teks.

4.7 Artemis

Die identiteit van Artemis dra tot 'n mindere mate by tot die raaiselwaarde in *Infanta*. Dit word vroeg in die teks al aan die lig gebring dat Tobela Artemis is en so word die legkaarraaisel in *Infanta* omvergewerp. Artemis staan sentraal in die problematisering van

die etiese in die teks en word dus meer as die blote misdadiger - hy word 'n etiese ambivalente persona, 'n masker wat elkeen van die karakters in die verhaal opsit.

Elk van die hoofkarakters maak hulself skuldig aan misdaad as gevolg van hul liefde vir hul kinders. Vir Christine is dit Sonia, vir Tobela is dit Pakamile en vir Griessel is dit Carla. Artemis word die beskermmer van kinders, die verdediger van die stemlose en dien as die finale regverdiging vir hul dade.

4.8 Gevolgtrekking

Tydens die bostaande ontleding van *Infanta*, kan daar gesien word dat *Infanta* 'n unieke vorm aanneem. Christine se vertelling kan oortuigend as retrospektief beskryf word. Haar vertelling gee verder ook sin aan die ander verhale deurdat dit daardeur gestruktureer word. Christine se vertelling gee aanleiding tot die vertelling van beide Tobela en Griessel se verhale en voltooi daarmee saam die sirkelwerking van tyd in die teks.

Die feit dat *Infanta* 'n misdadvorm aanneem, transformeer dan ook die strategie van fragmentasie in die teks. In plaas daarvan dat fragmente gebruik word om 'n oplossing te versluier, word dit in *Infanta* gebruik om die retrospektiewe aspek van tyd in die teks te versterk.

Volgorde speel verder ook 'n prominente rol in die tydshantering van die teks. Dit word gebruik om 'n illusie van achronologie in *Infanta* te skep, alhoewel al die gebeure chronologies afspeel. Wanneer die afsonderlike vertellings uit die mengelmoes van verhaalgebeure gehaal word, kan die chronologie van die verhaal duidelik in aanskou geneem word.

Die etiese en psigologiese vraagstukke word ook deur middel van die karakters in die teks opgebou. Die raaisel wat in *Infanta* teenwoordig is, is nie 'n legkaarraaisel as sodanig nie, maar eerder 'n psigologiese raaisel. Hierdie psigologiese raaisel in *Infanta* is verder ook nie een wat 'n konkrete oplossing het nie, maar een wat dikwels retories deur die teks eggo. Dié retoriek kom herhaaldelik in misdadifiksie voor, en laat die finale oordeel aan die leser oor.

HOOFSTUK VYF: ORION

Tot dusver is daar na *13 Uur* en *Infanta* gekyk, en hoedat die tydstruktuur van die tekste die onderskeie vorme beïnvloed. Dié tekste word as speur- en misdadervorme onderskei. Alhoewel hierdie twee tekste duidelik aan die onderskeie vorme behoort, gebeur dit soms dat 'n teks nie só 'n ooglopende tydstruktuur het nie. Dit is duidelik dat daar in *Orion* 'n vermenging plaasvind en die teks kan as beide 'n speurverhaal én 'n misdaderverhaal getipeer word. Die tydstruktuur van *Orion* dien dus as fokuspunt vir hierdie hoofstuk en die teks sal as kombinasie van die speur- en misdadroman ondersoek word.

5.1 *Orion* as kombinasieteks

Daar is duidelik in *Orion* twee vertellings aanwesig - dié van die moord op Johannes Smit, maar ook die verhaal van Van Heerden, die privaatspeurder self. Ampie Coetzee wys tereg hierop: "Ons lees egter hier twee verhale: naas die speurtog is daar ook die terugvertelling van die hoofkarakter se verlede, van voor sy geboorte af tot die dood van sy kollega. Hierdie verhaal is die speurtog na homself, na wie hy is" (2000). Die twee verhale neem elk 'n eiesoortige struktuur aan. Die verhaal van die moord op Johannes Smit kan as speurvorm en die van Van Heerden se terugvertelling as misdadervorm beskou word.

5.1.1 Die dubbelrol van die speurder

Met die aanvang van die vertelling rondom die soektog na die testament van Johannes Smit, die vertelling waarna verder in hierdie studie na verwys sal word as die testamentvertelling, maak die leser kennis met die privaatspeurder Zatopek van Heerden:

Hy kom skielik uit die drankslaap en die pyn van sy ribbes is eerste in sy bewussyn, dan die seer van geswolle oog en bolip, die antiseptiese, dowwe reuk van die sel, die suur reuk van sy lyf, die sout smaak van bloed en ou bier in sy mond (Meyer, 1999: 9).

Die feit dat die leser Van Heerden reeds op die eerste bladsy van die teks teëkom, bevestig die sentraliteit van die privaatspeurder in die testamentvertelling. Soos in hoofstuk twee van hierdie studie, op bladsy 17 genoem, voer Symons aan dat die belangrikste aspek van die speurder in die speurroman is dat hy te midde van die gebeure in die teks staan. Hy skryf

dat die speurder 'n oplettende heldfiguur is (1972: 173-174). Die privaatspeurder se rol word verder bevestig deurdat hy nie slegs in die testamentvertelling sentraal staan nie, maar ook in die terugvertelling wat daarteenoor afspeel - dit is Van Heerden se terugblik op sy eie lewe:

Dit was hy wat voorgestel het dat hulle my Zatopek noem.

Hy was 'n groot bewonderaar van die Tsjeggiese atleet Emil Zatopek en die feit dat hy 'n voornaam met hom gedeel het, al was die spelling effens anders, het seker ook 'n rol gespeel (Meyer, 1999: 24).

Alhoewel Van Heerden in die middel van beide die vertellings staan, word dit vir die leser duidelik dat die privaatspeurder 'n dubbelrol in die teks vertolk. Die speurders in die twee vertellings word gekontrasteer. In die testamentvertelling word dit aan Van Heerden oorgelaat om die raaisel wat in die vertelling gekonstrueer word, op te los. Hy dien dus as dryfveer van tyd. In hoofstuk twee van hierdie studie is daar verwys na Pyrhönen. Sy skryf dat hierdie tipe speurder deur kritici as die beskermmer van morele orde beskou word (2010: 51). Dit is dan Van Heerden se taak om die morele orde in die teks te herstel. Dit geskied aan die hand van die blootlegging van die skadunarratief, 'n proses wat met bepaalde tydstrategieë saamhang. Hierdie herstelproses sal op 'n latere stadium deeglik ondersoek word.

Van Heerden vertolk egter ook 'n heel ander rol in die terugvertelling wat in kontras staan met sy rol in die testamentvertelling. Die terugvertelling kan in baie opsigte as 'n biegvertelling beskou word waartydens Van Heerden sy skuld teenoor Nagel beken:

My ma het gedink dit was Nagel se dood wat die kentering gebring het. Almal het gedink dit was Nagel se dood [...]

Is ek ook daaraan skuldig? Ek weet nie. Ek probeer om die niksseggende syfers hier uit te laat. En die negatiewes net soveel te laat tel. Maar kan ons ooit betroubare boekhouers van ons eie lewe wees (Meyer, 1999: 60).

Die terugvertelling is dus 'n bevestiging van Van Heerden se skuld en verraad teenoor Nagel en hy neem die rol van die misdadiger in hierdie vertelling aan. Gedurende die terugvertelling is Van Heerden die skuldige wat sy dade bedink:

Die skade wat mense met hulle saamdra. Waar kom Kara-An se skade vandaan? Minstens ken hy sý skade. Miskien kan sy die vinger wys na ander, maar syne is deur die dolk van eie doen en late aangebring. 'n Lem wat wyd gesny het, ander laat bloei het (Meyer, 1999: 208).

Die speurder van die konvensionele speurverhaal se belange word tydens hierdie vertelling as sodanig verskuif. Pyrhönen skryf hieroor: "By relating the detective interest to the side-lines, crime fiction focuses on a criminal's mind and deeds" (2010: 44). Alhoewel Van Heerden in beide vertellings as speurder optree, vertolk hy verskillende rolle in elk en word die rol van die speurder hierdeur geproblematiseer.

5.2 Tydsopvatting in *Orion*

Die tydstruktuur in *Orion* word noukeurig saamgestel. Die twee verhale wat in die teks bestaan, neem elk hul eie tydsvorm aan en word strategies teenoor mekaar, in jukstaposisie, geplaas.

Daar is klaarblyklik twee wyses waarop tyd in die verteltekste gebruik word. Enersyds die ooglopende retrospeksie van Van Heerden se terugskouing en andersyds die oënskynlike chronologiese vertelling van die ondersoek. Die twee vertellings en hul afsonderlike tydshanterings word strategies teenoor mekaar geplaas.

5.2.1 Retrospektiewe tyd

Van Heerden se terugskouing kan eksplisiet as daardie vorm van tyd wat Higdon as retrospektiewe tyd bestempel beskryf word. In hoofstuk vier van hierdie studie word daar op bladsy 69 na sy idees oor retrospektiewe tyd verwys. Hy meen dat daar in sulke tekste teruggekyk word op 'n spesifieke gebeurtenis of gebeure (1987: 94). Die oomblik waarop daar teruggekyk word staan in *Orion* buite storietyd. Die beginpunt van Van Heerden se verhaal is die gebeure wat tot sy geboorte gelei het:

Hy skryf 'n paragraaf. Wis dit uit. Skryf weer. Wis dit uit. Skryf weer. Vloek. Wis dit uit. Hy staan op.

Miskien kan Beethoven help. Vierde klavierkonsert. Maak koffie, haal die telefoon van die mikkie af, gaan sit.

Waar begin 'n mens?

By die begin.

My ma is 'n kunstenaar. My pa was 'n myner (Meyer, 1999: 356).

Hier vind die leser uit dat die verhaal wat heeltyd naas die ondersoek afgespeel het, inderdaad Van Heerden se lewensverhaal was en deur hom geskryf word.

Die gebeure waaromheen die vertelling wentel, die oomblik waarna daar aanhoudend teruggekyk word, is die dood van Nagel. Higdon brei uit: "Rather than becoming, retrospective time stresses being" (1977: 6). Higdon verwys ook na Kierkegaard se stelling, "Life can only be lived forward and understood backward" (Higdon, 1977: 6), en beskou dit as 'n goeie beskrywing vir hierdie tydsvorm. Daar word nie net eenvoudig na 'n oomblik teruggekyk om 'n retro-ontwikkeling te verkry nie, maar tyd word 'n sirkelgang. Alle gebeure roteer rondom toe en nou en vorm dit 'n maalstroom waarby gebeure ingetrek word en met die hede verbind word (Brink, 1987: 94).

Die hele metafiksionele retro-vertelling word rondom die dood van Nagel gestruktureer en gee aanleiding tot die konstruksie van 'n ander soort tyd in die teks. Van Heerden probeer nie slegs sin aan sy vertelling gee nie, maar ook aan sy bestaan. Wanneer dit uitgelig word dat die verhaal wat teenoor die ondersoek afspeel deur Van Heerden geskryf is, word tyd siklies en alle gebeure word met die hede gekontrasteer. Die sirkelgang van tyd in die teks word voltooi om sodoende die twee tydstringe saam te snoer.

Die twee stories word naas mekaar geplaas en verloop tegelykertyd; Van Heerden se terugvertelling beïnvloed die testamentvertelling. Higdon noem dat die vertellers van retrospektiewe verhale dikwels deur hul retrospeksie verander word (1977: 45). Daar vind gevolglik 'n verandering in Van Heerden plaas wanneer hy terugkyk en dit het dus 'n direkte ordeningseffek op die hede wat afloop in die testamentvertelling. Daar is 'n psigologiese terugskrywing wat in die teks plaasvind. Die terugblik op Van Heerden se lewe en sy verraad teenoor Nagel manifesteer in die testamentvertelling, en lei hom in sy ondersoek. Die aanhoudende verwysings na Nagel en wat hy tydens 'n moordondersoek sou doen, lei as 't ware Van Heerden se ondersoek.

Van Heerden maak dit ook duidelik in sy terugvertelling dat dit sy eie opvatting van tyd is, tyd soos hy dit onthou:

Die toepaslikheid hiervan is meervoudig en jy sal geduld moet hê – my vergewe as ek hier van die narratiewe en chronologiese afwyk, maar die ontwerp sou my boei en betower en eindelik bydra tot die legkaart van wie ek is (Meyer, 1999: 24).

Die terugvertelling is dan tyd soos wat hy dit onthou en speel in op tyd soos hy dit ervaar in die testamentvertelling. Daar bestaan 'n wedersydse verhouding tussen die twee verhale. Die terugvertelling gee 'n patroon aan die oënskynlike chronologiese testamentvertelling en lig dit uit sy chronologiese bande.

5.2.2 Die tweeledigheid van die testamentvertelling

Alhoewel dit voorkom of die testamentvertelling eenvoudig chronologies verloop, het Van Heerden se terugvertelling 'n groot invloed daarop. Daar is 'n tweeledigheid by die testamentvertelling teenwoordig. Daar is die blote uitloop en aanstap van tyd daarin teenwoordig, maar ook 'n psigologiese tydsinvloed wat deur middel van die terugvertelling daarop uitgeoefen word.

Hoewel die retro-vertelling en die testamentvertelling gelyktydig afspeel in die teks, word Van Heerden se terugvertelling eers na die afloop van die testamentvertelling geskryf. Van Heerden kyk terug op sy lewe en dié vertelling beïnvloed inderdaad die verhaal wat afloop. Van Heerden besin oor sy lewe en daar kan gesien word hoedat hierdie psigologie op die testamentvertelling inspeel.

Die parallelle plasing van die vertellings skep 'n gevoel van onmiddellikheid by die leser en is dus 'n belangrike tydstrategie wat die psigologiese effek van die terugvertelling versterk. Die gebeure in die retro-vertelling, Van Heerden se lewensverhaal, weergalm deur die testamentvertelling en daar kan gesien word hoedat Babie Marnewick en Nagel deur die teks eggo, hoedat daardie besluite in die hede-vertelling hom bybly.

Die uitloop van tyd wat in die testamentvertelling teenwoordig is, kan as keertyd beskou word. Brink skryf: "Keertyd veronderstel 'n beperkte tyd waarbinne 'n gegewe aantal take

uitgevoer moet word of waarin 'n proses voltrek moet word" (1987: 94). Die wete dat tyd uitloop, gee dan 'n relevansie aan die gebeure wat die protagonis of karakters dryf om hul uiteindelijke doel te bereik. Higdon skryf oor keertyd: "Like retrospective time, barrier time thus stresses an all-important moment, but it is a moment of finality rather than a moment of transformation, and its primary function seems to make the reader ask who and why" (1977: 74).

Volgens Higdon word die fokus tydens keertyd op 'n oomblik van finaliteit geplaas, in stede van 'n oomblik van transformasie (1977: 74). Daar is 'n uitloop van tyd teenwoordig in die teks, maar nie 'n finaliteit as sodanig nie. Higdon skryf: "The moment of death, the barrier, gives past, present and future a highly charged significance" (1977: 10).

Alhoewel daar 'n oomblik van verandering in *Orion* is wat sin gegee word deur Van Heerden se terugvertelling, word die raaisel van die testamentvertelling grootliks deur die uitloop van tyd beïnvloed. Die teks word in tydsnedes verdeel vanaf "Dag 7 Donderdag , 6 Julie" (1999: 7) tot die laaste hoofstuk "D-Dag" (1999: 219). In die testamentvertelling is dit hoofsaaklik hierdie afloop van tyd wat daaraan 'n finaliteit gee, die wete dat Van Heerden slegs sewe dae het om die testament op te spoor.

5.2.2.1 Tydsraamwerk

Horlosietyd speel 'n noodsaaklike rol in die uitloop van tyd en in die oplossing van die raaisel in *Orion*. Soos vroeër in die studie vermeld, beskou Abbott horlosietyd as abstrakte tyd omdat dit selfverwysend is, en hy sluit daarom natuurlike tydelike organiseringsprosesse hierby in (Abbott, 2002: 4). Daar is in *Orion* dieselfde afspeling van horlosietyd en verhalende tyd as in *13 Uur*, maar nie op so 'n ooglopende wyse nie.

Orion se hoofstukke word op dieselfde wyse as *13 Uur* s'n met titels aangemerkt wat 'n tydperk verteenwoordig. Soos die dae verloop, handel elke hoofstuk oor 'n tydperk van een dag. Die eerste hoofstuk heet "Dag 7 Donderdag, 6 Julie". Die daaropvolgende hoofstuk word "Dag 6 Vrydag, 7 Julie" genoem en so gaan dit voort totdat "D-Dag Donderdag, 13 Julie" uiteindelik bereik word (Meyer, 1999). Die inversie van die aftelling vanaf dag 7 na dag

1 bevestig 'n terugskouing op die gebeure en illustreer die retrospektiewe tyd wat in die teks aan die werk is.

Hierdie tydperke waarin die hoofstukke afspeel, dien as tydsraam waarbinne die verskillende gebeure afgetel word. Aan die verhalende tyd wat in die teks voorkom, wat volgens Abbott normaalweg onbepaald afspeel, word daar deur hierdie tydsraam 'n bepaalde tydperk toegestaan. Abbott voer aan dat verhalende tyd nooit selfverwysend is nie, maar na gebeure verwys en daarom kan die lengte daarvan nie bepaal word nie (Abbott, 2002: 5). Verhalende tyd neem dus 'n spesifieke tydperk aan as gevolg van hierdie raam wat geskep word deur die tydperke wat aan die hoofstukke toegestaan word.

5.2.2.2 Psigologiese tyd

Daar is 'n groot psigologiese komponent aanwesig by Van Heerden se terugvertelling. Die blote daad van terugkyk het 'n inherent psigologiese uitwerking op die vertelling. Brink voer aan dat vooruitgang in die gebied van die sielkunde die subjektiewe ervaring van tyd vergroot het en sodoende ons afhanklikheid van horlosietyd verbreek het (1987: 89). Van Heerden se terugskouing breek dus weg van die tradisionele chronologiese vloei van tyd deurdat die gebeure deur hom georden word. Wat dan in *Orion* gebeur, is die vermensliking van tyd deur middel van die ordening daarvan volgens 'n struktuur wat vir die verteller sielkundig beduidend is.

Nagel speel 'n groot rol in Van Heerden se terugvertelling, hy vorm die middelpunt daarvan. Al die gebeure wentel rondom Nagel en 'n psigologiese raaisel word stadig maar seker in die teks opgebou en kulmineer in die vertelling van Van Heerden se verraad teenoor hom. Vroeg reeds in die terugvertelling kom die leser Nagel teë en sy teenwoordigheid daarin word al sterker: "My ma het gedink dit was Nagel se dood" (Meyer, 1999: 60). Aanvanklik is hy slegs as 'n naam teenwoordig in die terugvertelling, maar soos wat die verhaal opbou tot die psigologiese hoogtepunt, word Nagel se teenwoordigheid al sterker. Brink skryf trouens oor name as leë tekens:

(D)ie eerste verskyning van 'n nie-historiese eienaam skep 'n soort semantiese 'spasie' of 'oopte' in die teks' (Hamon, 1977: 128): dit is in der waarheid 'n 'leë teken', 'n

betekenaar wat nog geen betekende gevind het nie, maar wat 'n oopte gereed hou om gevul te word (Brink, 1987: 71).

Nagel is dus 'n leemte in die terugvertelling, as 't ware 'n psigologiese leemte in beide die teks en in Van Heerden se psige. Van Heerden probeer dus om Nagel van homself te versteek, om sy skuld te verswyg, maar hy word onbewustelik in die teks geopper. Nagel is 'n deel van sy lewensverhaal wat hy nie kan ontsnap nie.

Van Heerden se worsteling is duidelik sigbaar; hy benader sy verraad versigtig, en dít dien as 'n soort moedskep om die gebeure rondom Nagel se dood weer te besoek. Hy bely self:

Ek draal met my vertelling. Ek talm by die ondersoek na die moord op Babie Marnewick omdat dit my professionele mondigwording was, my groot hoogtepunt, my vyftien minute van roem.

Maar ook omdat dit die slothoofstuk is in die verhaal van Zatopek van Heerden die Onskuldige, die Regmatige, die Goeie. Hierna sal ek moet begin met die proloog tot Verdoeming en ek huiwer, want die blote gedagte daaraan vul my met weersin – nie vrees nie, nie meer nie (Meyer, 1999: 215).

In hierdie aanhaling sien die leser hoedat Nagel die simbool van Van Heerden se verraad word. Van Heerden se skuld deurdrenk nie slegs die teks nie, maar ook sy psige en dit kan in die testamentvertelling raakgesien word. In die testamentvertelling spook Nagel se woorde by Van Heerden, en kan die invloed van die terugvertelling op hierdie vertelling waargeneem word.

Nagel se woorde sit in sy geheue: *“Speel al die angles. Nagel [...]. Moordsaak is soos my fokken Portapool, Van Heerden. Al lyk alles blou en verfrissend, al skyn die sonnetjie blink op die water, iewers is daar 'n fokken lek. Ons gaan dit net kry as ons oral kyk”* (Meyer, 1999: 48). Dit kom weer ter sprake in die volgende aanhaling: *“Vat dit alles en vra wat jou guts sê, Van Heerden. Nagel”* (Meyer, 1999: 78). Dan weer: *“Jy maak jou eie geluk, het Nagel gesê”* (Meyer, 1999: 122). Daar is oral sprake van Nagel in die teks: *“En nou sit hy net daar, 'n halfhartige luisteraar na ander se gesprekke, sy kop dralend deur die herinneringe van die tydperk voor Nagel”* (Meyer, 1999: 132). Nagel deurdrenk Van Heerden se psige en dus ook sy vertelling en dit het 'n rimpeleffek op die hele teks.

5.2.3 Frekwensie

Wat verder ook duidelik word uit Nagel se teenwoordigheid in beide vertellings, is dat frekwensie 'n belangrike deel van die verteltekste uitmaak. Volgens Rimmon-Kenan is frekwensie die hoeveelheid kere wat 'n gebeurtenis in 'n verhaal vertel word teenoor die hoeveelheid kere wat dit voorkom in daardie verhaal (1983: 56). Sy gaan verder: "Frequency, then, involves repetition, and repetition is a mental construct attained by an elimination of specific qualities of each occurrence and a prevention of only those qualities which it shares with similar occurrences" (1983:56).

Die frekwensie in *Orion* neem 'n herhalende vorm aan (1983: 57). Nagel se dood word slegs twee keer eksplisiet beskryf, maar daar word aanhoudend na sy dood verwys. Brink skryf hieroor:

Hieruit sal ook al blyk dat herhaling van 'n gegewe nie noodwendig elke keer op dieselfde skaal, dieselfde vorm, of op dieselfde terrein van die verhaal – hetsy personeteks of vertellerteks – hoef voor te kom nie. 'n Toneel wat een keer betreklik volledig vertel is, kan daarna deur 'n kort flits, één sin, selfs 'n enkele woord, opgeroep word; wat oorspronklik as vertelling deur die verteller aangebied is, kan daarna terugkeer as 'n herinnering in die gemoed van 'n karakter, ens (1987: 104).

Die blote verwysing na Nagel, deur naam of terugflits, wys dus op die gebeure rondom sy dood.

Oor en oor word daar in die teks na Nagel se dood verwys, 'n gebeurtenis wat slegs een keer in die storie geskied, en twee keer in die verteltekste teenwoordig is, op bladsy 161 en 333 van die roman. Nagel se dood kry dus een keer in elke vertelling verteltyd. Dit vind eerste plaas in die testamentvertelling soos wat Van Heerden dit ervaar het:

Sy dink (soos sy kollegas en vriende ook destyds gedink het, toe hulle nog omgegee het) 'die ding' is bloot oordrewe selfverwyte oor die dood van Nagel. Omdat hy in daardie lewensveranderende oomblik mis geskiet het en die verdagte, die moordenaar van sewentien prostitute, die Rooi Lint-laksman, vir Nagel getref het, een, twee keer. Nagel wat sonder geluid val, bloed en been en weefsel teen die muur, 'n oomblik vir ewig in sy geheue vasgevang. En toe skiet hy raak, uit vrees, nie uit wraak nie [...] Hy sien hoe die lewe uit Nagel loop en hy skree, diep en dierlik, na bo, want hy het in daardie oomblik met absolute, verpletterende sekerheid geweet niks sou ooit weer dieselfde wees nie (Meyer, 1999: 160-1).

Die tweede vertelling van Nagel se dood geskied tydens Van Heerden se terugvertelling en kan as die psigologiese hoogtepunt van die teks beskou word. Daar is 'n eksplisiete beskrywing van Nagel se dood wanneer Van Heerden daarop terugkyk. Nagel se dood kan ook as die hoogtepunt van sy vertelling beskou word, die gebeurtenis waarop alles gerig is, waarom alles wentel en waartoe alles opbou.

Nagel se dood eggo deur die vertelling en daar kan vroeg reeds gesien word dat alles opbou daartoe: "En die derde ding is om 'n ander man se vrou uit te los" (Meyer, 1999: 63). Van Heerden se vertelling is dus 'n worsteling met sy skuld teenoor Nagel. Daar word ook duidelike parallele getrek tussen sy oortredinge en sy uiteindelijke verraad teenoor Nagel:

Hy was nog altyd gemors, vandat hy daardie eerste keer gesteel het, toe hy met sy oë en sy kop deur die houtheining gesteel het, toe hy van Nagel gesteel het. Die gemors in hom was altyd daar, net onder die oppervlak, soos lawa, voortdurend sluimerend, kokend, wagtend vir breuke in die rotsmantel, om soos vulkane net hier en daar deur die swak plekke van sy aardkors te breek (Meyer, 1999: 117).

Van Heerden se skuldgevoelens eggo deur die teks en daar kan gesien word hoedat sy denke en optrede daardeur beïnvloed word. Hy besin oor elke besluit wat hy geneem het en sê die volgende oor sy verhouding met Wendy:

Ek het my keuse gemaak. Ek was seker dit was die regte een [...]

Laat ek vir jou 'n geheim vertel: ek het maande ná die dood van Nagel gewonder oor daardie keuse wat ek uitgeoefen het – en die gevolge daarvan op my lewe en op haar lewe (Meyer, 1999: 230).

Frekwensie is dus 'n belangrike vertelstrategie wat in *Orion* gebruik word. Nagel dien as 't ware as middelpunt van die teks en as 'n durende simbool van Van Heerden se skuld. Gedurende sy vertelling kaats elke besluit wat hy ooit geneem het wat hom gelei het tot sy verraad terug op Nagel se dood en kan daar gesien word hoedat frekwensie aanleiding gee tot die opbou van die psigologiese raaisel wat in die teks bestaan. Almal se woorde eggo deur die vertelling:

Kemp: *Jy is gemors, Van Heerden.* O' Grady: *Jeez, Van Heerden, that's not a fucking living. Why don't you come back.* Orlando: *... a bottom feeder going down... Dis laer as kreefkak, Van Heerden. Hoekom gaan jy nie terug force toe nie?*

Algemene konsensus oor sy lewe, maar hulle weet nie, hulle verstaan nie, hulle het nie insig nie. Hulle het nie begrip vir sy vonnis nie – hy moet dit uitdien. Lewenslange gevangenisstraf (Meyer, 1999: 76).

Dit is hierdie skuld wat hy van homself probeer wegsteek. Die talle verwysings na Nagel dui aanhoudend op sy dood en dien as psigologiese grondslag vir die teks. Die frekwensie waarmee dit in die verteltekste teenwoordig is, wys op die finale ontbloting van Nagel se doodstoneel, die psigologiese hoogtepunt van die roman.

5.2.4 Todorov en die dubbelnatuur van die speurteks

Wat duidelik blyk uit die voorafgaande gesprek oor tyd in *Orion*, is dat die twee afsonderlike vertellings elk hul eie struktuur aanneem en dat die teks dus as 'n vermenging van die speur- en misdaadvorme beskou kan word. Daar is vroeër melding gemaak daarvan dat Van Heerden se terugvertelling 'n misdaadstruktuur aanneem en gekontrasteer word met die testamentvertelling wat 'n speurstruktuur aanneem.

In hoofstuk twee van hierdie studie, op bladsy 24, is daar na Todorov se stelling verwys dat die speurverhaal 'n dubbelstruktuur het, die storie van die ondersoek en die storie van die moord (1977: 44). In *Orion* vind hierdie dubbelnatuur waarna Todorov verwys op 'n ander manier neerslag in die narratiewe teks as in die normale speurteks.

Die belangrikste verskil lê in wat Bennett die kernegebeurtenis noem. Bennett skryf in verband met die kernegebeurtenis dat dit die beginpunt van die ondersoeknarratief is, en sy beskou dit as daardie punt in die verhaal waar die twee narratiewe oorvleuel (Bennett, 1979: 241).

Die kernegebeurtenis, wat as die motoriese oomblik van die testamentvertelling beskou kan word, is die moord op Johannes Smit. Dit is interessant om daarop te let dat dié moord reeds 'n jaar gelede plaasgevind het en Van Heerden slegs aangestel word om Smit se testament op te spoor. Alhoewel hierdie moord dan die gebeure van die testamentvertelling in beweging sit, word dit duidelik dat hierdie nie die kernegebeurtenis van die verhaal is nie. Die verhaal begin met Van Heerden:

Hy kom skielik uit die drankslaap en die pyn van sy ribbes is eerste in sy bewussyn, dan die seer van geswolle oog en bolip, die antiseptiese, dowwe reuk van die sel, die suur reuk van sy lyf, die sout smaak van bloed en ou bier in sy mond.

En die verligting.

Die aand se brokstukke in sy kop: Die uittarting, die beswaarde gesigte, die woede [...]

‘Jy is gemors, Van Heerden,’ sê Kemp (Meyer, 1999: 9).

Dit is dan Van Heerden wat die gebeure van die verhaal aan die gang sit en sy skadunarratief word tydens die terugvertelling blootgelê. Die ware ondersoek wat in die verhaal afspeel, is die ondersoek na Van Heerden self, wat deur Nagel se dood aangevuur word. Ampie Coetzee voer aan dat hierdie verhaal ’n speurtog na homself is (2000, 60). Wat dan dien as die kerngebeurtenis van die verhaal is Nagel se dood. Sy dood is die beweegrede vir Van Heerden se soektog na homself, die rede dat hy homself bevind daar waar die leser hom met die aanvang van die teks teëkom.

Die speurtog na die moordenaar(s) van Johannes Smit, dien dan slegs as ’n bysaak vir die eintlike ondersoek na homself. Dit kan in die ontdekking van die vals identiteit en die nasporing van die ware Johannes Smit gesien word. Dit dien as simbool vir Van Heerden se soeke na sy eie identiteit:

‘Pretoria sê jou I.D.- nommer is verkeerd.’

‘Pretoria?’

‘Ek het mooi gepraat met hulle, gesê dit is ’n noodgeval. Maar jou I.D. is verkeerd. Behoort aan iemand anders. ’n Mevrou Dörthe Ziegler.’

Hy trek die notaboek nader, slaan dit oop, lees weer die nommer vir Ngwema.

‘Dit is die een wat ek gestuur het. Dis verkeerd’ (Meyer, 1999: 54-5).

Hierdie toneel word gevolg deur ’n brok uit Van Heerden se terugvertelling en daar kan gesien word hoedat hy self rekening van sy lewe hou:

Waarom, wanneer mense aan ander se lewe dink, tel hulle net ’n paar groot getalle bymekaar om die oordeel te vel? Maar met die somme wat hul eie lewe bepaal, is hulle bereid om ’n duisend syfers te maal, te deel, op te tel en af te trek, tot die boeke só gekook is dat die eindtotaal hulle pas [...]

Maar kan ons ooit betroubare boekhouers van ons eie lewe wees? Ek sal steeds probeer (Meyer, 1999: 60).

Tesame met hierdie teenstelling van Johannes Smit se valse identiteitsdokument, word Van Heerden se soeke na homself verder gevoer deurdat hy aanhoudend deur Van As misken word. Sy noem hom op die verkeerde naam:

Sy kyk na hom, byna kinderlik. 'Jy het hom nie geken nie, meneer Van Rensburg...' 'Van Heerden.'
'Ekskuus.' Hy sien die vrou bloos. 'Ek is gewoonlik so goed met name' (Meyer, 1999: 21).

Dit gebeur weer op bladsy 66:

'Meneer van Rensburg,' sê Wilna van As sonder verbasing.
'Van Heerden,' sê hy.
'Ag,' sê sy en sluit die veiligheidsdeur oop. 'Ek is gewoonlik so goed met name' (Meyer, 1999: 66).

Die kontras van hierdie tonele teenoor Van Heerden se terugvertelling illustreer sy soeke na homself, na sy identiteit.

5.2.5 Die dubbelnatuur van die testamentvertelling

Die storie van Johannes Smit en die gebeure wat tot sy dood gelei het, kan as die eerste storie van die testamentvertelling beskou word; dit is die gebeure soos wat dit plaasgevind het. Vir Bennett staan hierdie eerste storie bekend as die skadunarratief, 'n term wat in hoofstuk twee van hierdie studie gedefinieer is. Sy skryf dat dié narratief van misdaad nooit ten volle teenwoordig is in die teks nie (1979: 241). Hierdie skadunarratief, die gebeure wat gelei het tot die dood van Johannes Smit, word dan geleidelik ontbloot tydens die ondersoeknarratief om tot die uiteindelijke oplossing van die raaisel te lei.

Die moord wat as die motoriese oomblik van die ondersoek in *Orion* dien, het reeds 'n jaar gelede plaasgevind en Van Heerden word aangestel om slegs Johannes Smit se verlore testament op te spoor:

Die volledige inhoud van 'n instapkluis word sedert die voorval vermis, onder meer 'n testament, waarin hy na bewering sy besittings aan sy vriendin, Wilhelmina Johanna van As, bemaak het. Sou die testament nie opgespoor word nie [...] en die boedel sal uiteindelik na die staat gaan [...]

Hy skuif verder af in die stoel. 'Jy wil hê ek moet die testament opspoor?' (Meyer, 1999: 17).

Die feit dat hy slegs die testament moet opspoor, het 'n groot invloed op die leidrade wat in die teks voorkom. Van Heerden fokus sy ondersoek slegs op die nasporing van die testament en sodoende word baie van die leidrade wat die misdadigers uitwys, oor die hoof gesien.

Afleiding speel ook 'n groot rol in die vertraging van die oplossing in *Orion*. Op bladsy 30 van hierdie studie is daar melding gemaak van afleiding en dat dit die verskuiwing van aandag vanaf die skadunarratief na die ondersoeknarratief behels (Bennett, 1979: 248). Die proses van afleiding verhinder die leser om die belangrikheid van 'n skadufragment te besef en lei tot die uitstel van die raaisel, wat dan implikasies vir die tydsaspek in die teks het. Bennett skryf dat dit bereik kan word deur fragmente met inligting te omring wat slegs op die huidige toneel van toepassing blyk te wees, dus deur die skeiding daarvan van enige konteks (1979: 248).

Afleiding vind egter op 'n ander wyse neerslag in *Orion*. Die aandag word nie eenvoudig vanaf die skadunarratief tot die ondersoeknarratief verskuif nie, maar daar word ook op die verkeerde aspek gefokus. Van Heerden se ondersoek fokus nie sodanig op die moordenaars van Johannes Smit nie, maar op die testament. Sodoende word die aandag alleenlik op leidrade van die testament gerig en word die belangrikheid van ander leidrade misgekyk. Wat die leser dan dikwels miskyk, is dat die opspoor van die testament en die opspoor van die moordenaar inderdaad een ondersoek is – as die testament gevind word, sal die moordenaar uiteindelik ook ontbloot word.

5.2.5.1 Leidraad – die kluis

Vroeër is daar verwys na die plasing van leidrade as 'n belangrike tydstrategie in die speurteks wat van nature tydsgewys gekonstrueer word. Leidrade gee aanleiding tot die tydige oplossing van die raaisel deurdat hulle noukeurig inligting verraa, maar dikwels dit ook versluier. Dit is dan eers in die lig van die uiteindelijke ontbloting van die skadunarratief dat die belangrikheid van sekere leidrade blyk. Daar kan gesê word dat die oplossing van die

raaisel in *Orion* retrospektief te werk gaan. Die oopvlek van die skadunarratief werp nuwe lig op sekere gebeure in die teks en verander dit tot leidrade.

Die eerste leidraad is die feit dat slegs die inhoud van die kluis vermis was:

‘Ons weet nie hoe hulle ingekom het nie. Die Polisie dink hulle het hom voorgelê toe hy by die huis kom. Maar die bure het niks gesien nie.’

‘Wat was alles weg?’

‘Net die kluis se inhoud.’

‘Sy beursie? Televisie? Hoëtrou?’

‘Niks behalwe die kluis se inhoud nie’ (Meyer, 1999: 26).

Hierdie leidraad is nie beduidend sonder die ontdekking dat die kluis vol Amerikaanse dollars was nie:

O’Grady leun vooroor [...] ‘Sweet Fanny Adams. No prints, no hair, no fibres. Just a fucking piece of paper. In the safe. Found a piece of paper, about the size of two match boxes. Clever guys in Pretoria say it was part of a wrapper. For wrapping little stacks of money. You know, ten thousand in fifties, that sort of thing...’

Van Heerden lig sy wenkbroue.

‘But the funny thing is, they say, according to the type and all that shit, they are pretty sure it was dollars. US dollars’ (Meyer, 1999: 30).

Die raaiselwaarde van die testamentvertelling word dus stadig opgebou in die teks en word nog verder verhoog wanneer Van Heerden ontdek dat Johannes Smit se identiteitsdokument vals is.

5.2.5.2 Leidraad – vals identiteitsnommer

In die lig van die vals identiteitsnommer kan daar gesien word hoedat Johannes Smit nie werklik was wie hy voorgegee het nie. Aan die begin van die ondersoek word melding gemaak van sy privaatheid en word daar gesien hoedat hierdie leidrade retrospektief belig word. “Van As knik. ‘Ek verstaan. Ek gee nie om nie. Dis net dat... Ek is nie gewoond daaraan om oor die verhouding te praat nie. Jan was altyd... Hy het gesê mense hoef nie te weet nie” (Meyer, 1999: 20).

Dit wil voorkom of Johannes Smit vir iets of iemand weggekruip het en Van As sê: “Hy... ons... het eenvoudig gelewe. Ons het gewerk en huis toe gekom. Hy het soms van sy huis as

sy wegkruipplek gepraat. Daar was nie juis vriende nie...” (Meyer, 1999: 20). Van Heerden dink: “Jan Smit. Die alleenloper met die houvrou. Die man sonder geskiedenis, sonder vriende” (Meyer, 1999: 39). Eers met die ontdekking van Smit se valse identiteitsdokument kan die toepaslikheid van hierdie stelling waargeneem word. Johannes Smit is werklik dan ’n man sonder ’n verlede en met hierdie ontdekking word die legkaart nog verder aangevul.

Hierdie leidrade verklap nie slegs belangrike inligting nie, maar versluier ook in baie opsigte die groter raaisel. Daar bestaan fases van onthulling in die testamentvertelling wat kleiner raaisels ontbloot en die oorkoepelende raaisel van die moord versluier. Hierdie kleiner raaisels opper dus meer vrae as wat hulle beantwoord en stuur die speurder (dus ook die leser) op ’n dwaalspoor. Die fases van onthulling is dan ’n belangrike strategie in die vertraging van die raaisel en lei tot die geleidelike aanvulling van die skadunarratief.

5.2.5.3 Leidraad – weermag

Daar is ook sekere leidrade wat uitgelig word wanneer Johannes Smit se tyd in die oorlog as Recce aan die lig kom. Smit se ma, Carolina de Jager, sê oor die weermag:

‘Wie is ‘hulle,’ mevrou?’

‘Die regering. Die weermag. Hulle het gesê hy is dood in Angola. Hulle het vir my ’n medalje gebring’ (Meyer, 1999: 180).

Elders sê De Jager weer: “Hy was ’n Recce [...] En hy was so ontsaglik trots daarop, hy en sy pa. En toe die doodstyding kom, het dit sy pa gebreek” (Meyer, 1999: 227). Die leser herroep dan dadelik die leidraad van die geweer en die skoot wat Smit doodgemaak het:

‘Wat van die moordwapen?’

‘Now there’s another strange one. Ballistics say it was an M16. The Yankee army model. Not too many of those around here, are there?’

Van Heerden skud sy kop, stadig. ‘Net een skoot?’

‘Yep. Execution style, back of the head’ (Meyer, 1999: 30).

Hierdie blootlegging van Johannes Smit se tyd in die weermag kan beskou word as een van die fases van onthulling wat in die teks bestaan; dit ontbloot nie slegs brokke van die skadunarratief nie, maar vertraag ook die oplossing van die raaisel deurdat dit die net wyer

span. Die feit dat daar nie ingebreek is nie, verrai ook verder dat die moordenaar(s) aan Smit bekend was:

Die moordenaar/rower was bekend aan Smit. Dalk. Bes moontlik. Geen teken van geforseerde ingang tot die huis nie. En die feit dat Smit laksmanstyl geskiet is. Nog 'n potensiële teken. Geen getuies agter gelaat nie (Meyer, 1999: 113).

Die verwysing na laksmanstyl hier wys dan die vinger na die weermag en illustreer hoedat die opbou van die raaisel iets is wat tydsgewys strategies ontvou. Die ontwikkeling van hierdie fases is duidelik sigbaar, eers subtiel en dan al hoe sterker totdat die skadunarratief heeltemal oopgevelek is. Die finale deel van die weermag-legkaart word voltooi wanneer die name van Johannes Smit se span ontbloot word:

Agt name, eindelijk, in 'n tabel met bykomende besonderhede:

1. *Sersant Bushy Schlebush: Durban? Natal! Branderplankryer.*
2. *Rodney 'Rooies' Verster: Randburg. Seun van tandarts.*
3. *Gerrie de Beer: Somerset-Oos. Pa 'n bokboer.*
4. *Clinton Manley: Rondebosch. W.P. skole-rugby.*
5. *Magiel 'Spikkel' Venter. Humansdorp. Pa is 'n paneelklopper.*
6. *Kobus Janse van Rensburg. Pretoria. ??????*
7. *James/Jamie 'Porra' Vergottini. Pa besit vis-en-skyfies-winkel in Bellville.*
8. *Rupert de Jager (Meyer, 1999: 235).*

5.2.6 Vals leidrade

Daar bestaan ook heelwat vals leidrade in die teks wat aandag in die teks verskuif. Hierdie vals leidrade dra tot die effektiewe gebruik van afleiding in die teks by. Die grootste vals leidraad wat in *Orion* bestaan, is die dwelm- en wapenteorie waarmee Van Heerden vorendag kom:

Jy het nie jou oorskotdollars nodig nie. Jy bou of laat bou 'n instapkluis vir die resant. Hoe groot is die resant? Baie groot. As jy 'n instapkluis nodig het. Of wil jy ook iets anders bêre? Amerika – die bakermat van dwelmafset, die bron van alle dollars. Wil jy 'n instapkluis bou om jou stapels wit sakkies heroïen of kokaïen netjies op die rakke te stapel, langs die dollars? Kleinhandelaar, groothandelaar, middelman?

Wapenhandel. Nog 'n betroubare bron van groot bedrae dollars (Meyer, 1999: 77).

Alhoewel daar 'n bruikbare leidraad in hierdie toneel voorkom, word dit heeltemal versteek tussen die valse leidrade. Die stukkie papier wat in die kluis ontdek is, stuur Van Heerden op 'n dwaalspoor en vestig aandag op die ondersoek eerder as die inligting wat onthul word.

Die ontbloting van die feit dat daar dollars in die kluis was, speel 'n kardinale rol in die uiteindelijke blootlegging van die raaisel, maar word in hierdie konteks as 'n afleiding gebruik. Die spekulاسie rondom die oorsprong van die dollars is wat die speurtog op 'n syspoor stuur en die belangrikheid van die leidraad onderdruk. Daar kan dus in die lig van die onthulling van die weermag se betrokkenheid gesien word hoedat die dwelmteorie die ondersoek 'n ander rigting instuur.

5.2.7 Ellips

Met die blootlegging van leidrade, word dit verder ook duidelik dat ellips 'n belangrike rol speel in die vertraging van die ondersoek. Volgens Brink verwys ellips na 'n gebeurtenis in die verhaal wat nooit vertel word nie. Hy skryf: "iets wat klaarblyklik in die storie gebeur of moet gebeur, word glad nie in die teks vertel nie: d.w.s. die verteltyd [...] is onbepaald kleiner as die vertelde tyd" (1987: 100).

Wanneer dit aan die lig kom dat die weermag betrokke was by die toesmering van die saak, word Bushy Schlebusch aanvanklik beskuldig. Hoop ontvang 'n oproep en die persoon op die lyn sê:

'n Huiwering aan die ander kant, 'n opweeg van waarskynlikhede. 'Bushy. Dit was hy.'
'Bushy,' sê sy meganies.
'Schlebusch. Almal het hom Bushy genoem.'
Haar skryfhand bewe. Bushy Schlebusch. 'Ja?' Haar stem bewe ook.
'Ek was daar. Ek was saam met hulle.'
Sy kyk op na die deur. Dit bly toe. Waar is Van Heerden? Sy gaan haar vaslieg hier.
'By die moord?'
'Nee, nee, dit was Schlebusch-hulle. Ek was saam met hulle in ses-en-sewentig' [...]
'Waar kry ons vir Schlebusch, meneer?'
'Dit lyk my nie jy verstaan nie. Hy sal julle kry. En ek wil nie in die pad wees nie'
(Meyer, 1999: 182-3).

Bushy word dan die grootste verdagte in die moord op Johannes Smit en dit neem nie lank voordat hy dan vir Van Heerden opspoor nie. Hy veroorsaak dat Van Heerden, Swart en Wit verongeluk en sê aan Van Heerden:

'Jy het 'n ma, polisieman. Hoor jy my? Jy het 'n ma. Ek brand haar met 'n fokken blaasvlam, hoor jy my?'
'Bushy,' sê hy, sy stem ver.

‘Jy ken my nie, jou platpoot doos. Jy los my uit of ek brand haar. Ek moes die fokken testament lankal verbrand het’ (Meyer, 1999: 212).

’n Belangrike leidraad word in hierdie toneel verswyg en word eers met Schlebusch se dood onthul:

Hy staan oorbluf en kyk, maak die konneksie in sy kop. Een skoot, laksmanstyl, in die agterkop.

En dan weet hy wat verkeerd is met die bakkie soos hy dit op die N7 onthou.

Schlebusch het aan die linkerkant ingeklim – hy het aangeneem dit was ’n linkerhandstuur soos Kemp se ingevoerde Ford. Maar dit was omdat Schlebusch nie die bestuurder was nie. Daar is nog een, of meer as een. Hy vloek. Hy moes gedink het dit was nie die buurman wat gebel het nie. Hoe de fok kan ’n buurman anoniem bly, dit was... (Meyer, 1999: 273).

Leidraadonthulling geskied dus noukeurig. Die blootlegging van elke leidraad word strategies en tydsgewys geplaas en lei tot die tydige oplossing van die raaisel. Ellips is dus ’n belangrike vertragingstegniek in *Orion*.

Die testamentvertelling in *Orion* wyk verder ook af van die normale speurverhaal deurdat die moord wat ondersoek word, reeds ’n jaar tevore plaasgevind het soos vroeër genoem is. Die gebeure vanaf die moord tot die hede word verswyg en die tegniek van ellips word hiervoor gebruik. Die tydperk ná die moord op Johannes Smit vorm dan deel van die skadunarratief. Dit word verswyg en brokke daarvan word onthul, maar die volle gebeure word nooit openbaar nie en is nooit ten volle teenwoordig in die teks nie.

5.3 Gevolgtrekking

Wat duidelik word in die voorafgaande bespreking van *Orion*, is dat daar ’n ooglopende vermenging van die speur- en misdadstrukture in die teks teenwoordig is. Alhoewel die privaatspeurder Zatopek van Heerden sentraal staan in beide die vertellings in die teks, blyk dit vroeg reeds dat die rol van die speurder tweeledig is. Sy rol in die twee verskillende vertellings word gekontrasteer.

Die twee vertellings in *Orion* neem verder ook elk hul eie tydstruktuur aan. Van Heerden se lewensverhaal is duidelik retrospektief en word rondom die dood van Nagel gestruktureer.

In die testamentvertelling is daar 'n keertydstruktuur teenwoordig. Daar word 'n onmiddellikheid geskep deur die parallelle afloop van die testament- en die terugvertelling. Verder veroorsaak die keertyd wat in die teks teenwoordig is ook dat daar 'n gevoel van finaliteit ontstaan deur middel van die aftel vanaf "Dag 7" tot "D-Dag" (Meyer, 1999).

Daar is ook in *Orion* dieselfde kontras tussen horlosietyd en verhalende tyd as wat in *13 Uur* teenwoordig is. Die hoofstuktitels verteenwoordig 'n tydperk in die storiegebeure en vorm 'n tydstraam waarbinne verhalende tyd afspeel en die lengte daarvan bepaal word.

Wat Brink duidelik maak uit sy studie oor die narratologie, *Vertelkunde*, is dat die blote daad van terugkyk reeds 'n psigologiese aanslag het (1987: 89). Van Heerden se terugskouing breek dus weg van die tradisionele chronologiese vloei van tyd deurdat die gebeure deur hom georden word. Nagel beïnvloed verder ook die psigologie van die vertelling deurdat al die gebeure rondom hom wentel. Sy teenwoordigheid word al sterker in die teks en dien as simbool van Van Heerden se verraad.

Nagel is 'n belangrike figuur in die teks. Hy word deurgaans in die verhaal geopper en daar word aanhoudend na sy dood verwys, alhoewel dit slegs twee keer in die verteltekste eksplisiet beskryf word. Frekwensie speel dus 'n belangrike rol in die uitwerking van die psigologiese raaisel. Nagel dien as die onderwerp van Van Heerden se verraad en beïnvloed die hele teks.

Alhoewel Todorov se dubbelnatuur 'n belangrike deel van die struktuur van *Orion* uitmaak, vind hierdie dubbelnatuur op 'n ander manier neerslag in die teks as wat dit in *13 Uur* voorkom. Die belangrikste verskil lê by die kernegebeurtenis. Dit is nie die dood van Johannes Smit wat as die kernegebeurtenis dien nie, maar eerder die dood van Nagel. Die speurtog na die moordenaars van Smit, is dan slegs 'n bysaak vir die ware ondersoek van Van Heerden na homself.

Alhoewel die twee afsonderlike vorme in die teks duidelik te siene is, neem dit 'n unieke fatsoen in *Orion* aan. Daar is 'n simbiose in *Orion* teenwoordig, die twee vorme bou op tot die oorkoepelende ondersoek van Van Heerden na homself. Die een vertelling dien as

psigologiese konstruksie vir die soeke na homself en die ander, die speurvorm as sodanig, dien as tuig vir hierdie raaisel. Die ondersoek- en skadustruktuur van die Smitsaak en die daaropvolgende blootlegging dra die psigologiese raaisel van die terugvertelling tot die uiteindelijke oopvlekking van Van Heerden se skuld.

HOOFSTUK SES: GEVOLGTREKKING

Deur die loop van hierdie studie is tyd as struktuurelement in speur- en misdaadfiksie ondersoek. Daar is spesifiek aandag geskenk aan drie tekste deur Deon Meyer en hoedat hierdie tekste bydra tot die bespreking rondom die tydstruktuur van speur- en misdaadfiksie.

In die eerste hoofstuk is daar na die beweegrede vir hierdie studie gekyk. Daar is ondersoek ingestel na tyd en die obsessie daarmee in die 20ste eeu, wat Stephanie Hammer die tydsobsessie van die 20ste eeu bestempel (1994: 154). Daar is verder ook na Brink verwys, en sy kommentaar oor Freud en Einstein wat 'n nuwe tydsbewustheid teweeggebring het, en hoedat dit uiting vind in literatuur (1987: 89). Daarvandaan het die aandag verskuif na Deon Meyer en die rol wat tyd in beide sy oeuvre en speur- en misdaadvorme in die algemeen speel. Daar is onder andere na die populariteit van speurfiksie in die Afrikaanse literatuur verwys.

In hoofstuk twee is daar op speur- en misdaadfiksie gefokus en die tydstrategieë wat daarmee gepaard gaan. Die hoofstuk fokus op die ontwikkeling van die onderskeie vorme en hoedat hul as anti-vorme ontwikkel het. Daar is 'n meer omvattende onderskeid tussen die twee vorme getref soos wat dit deur Julian Symons en Tony Hilfer uitgewys is. Symons onderskei tussen intrige, die aard van die speurder, metode, leidrade, die aard van die karakters, ruimte en raaiselwaarde. Weens die gedateerdheid van Symons se onderskeid is daar verder ook gekyk na Hilfer se onderskeid tussen die raaisel, die speurder en die rol van die leser. Met die afloop van hierdie onderskeid wat getref is, is die aandag verskuif na die struktuur van speur- en misdaadfiksie en hoedat tydstrukture daarop inspeel. Daar is verder ook op tydstrategieë uitgebrei wat spesifiek in speur- en misdaadfiksie gebruik word. Die teorie van Tzvetan Todorov, Donna Bennett en Heta Pyrhönen oor die dubbelstruktuur van die speurverhaal het grootliks bygedra tot die bespreking daarvan.

Hierna is die klem verskuif na die ontleding van drie tekste van Deon Meyer, naamlik *13 Uur*, *Infanta* en *Orion*. Hiermee word daar nie gesê dat hierdie tekste 'n geheelbeeld van

Afrikaanse speur- en misdaadfiksie verteenwoordig nie. Daar is talle ander tekste wat ingesluit kon word. Hierdie drie tekste is na noukeurige oorweging gekies weens hul spesifieke tydsgebruik en verhaalstruktuur, wat as uitgangspunt vir hierdie studie dien. Met die insluiting van beide 'n speurverhaal (*13 Uur*), 'n misdaadverhaal (*Infanta*) en 'n vermenging van die twee (*Orion*), is daar gepoog om die net wyer te span aangaande die tydstruktuur en die verskillende tydstrategieë wat in die vorme bestaan.

Hoofstuk drie is aan die ontleding van *13 Uur* gewy, aan die hand van die tydstrategieë wat aangeraak is in hoofstuk twee. Die uitgangspunt van hierdie hoofstuk is die aanname dat *13 Uur* 'n spanningsverhaal is en dus 'n kombinasie van die whodunit en die riller is (Todorov, 1977: 50). Dit is 'n speurverhaal waarin die tweede verhaal nie bloot 'n ondersoekformaat aanneem nie. Aandag word op die dubbelstruktuur van *13 Uur* gerig en op die feit dat dit nie bloot 'n verhaal is wat slegs op die skadunarratief fokus nie, maar ook die aandag vooruit vestig (Todorov, 1977: 50). Hierdie vooruitkaatsing kan in die jaagtog agter Rachel aan, gesien word. Die leser se belange word nie bloot terug op die raaisel gegooi nie, maar ook na Rachel se uiteindelijke lot. Die rol van die speurder as die dryfveer van die raaisel en dus ook die dryfveer van tyd word ondersoek. Fragmentasie en vertraging speel ook 'n integrale rol in die teks en dra tot die uitstel van die raaisel by.

Wat *13 Uur* so boeiend maak, is die afspeling en inbedding van horlosietyd en verhalende tyd. Die hoofstukke word elk 'n numeriese titel gegee en vorm 'n raam waarbinne die gebeure afspeel sodat verhalende tyd 'n meetbare lengte gegee word.

Wat dan duidelik word uit die ontleding van *13 Uur*, is dat tyd as 'n proses ontwikkel. Die obsessiewe verwysings en inbedding van tydkodes toon iets van die proses wat ontvou aan die hand van leidrade in die teks. Higdon voer aan dat hierdie inbedding van presiese datums die struktuur van ontwikkeling verrai (1977: 16).

Hoofstuk vier fokus op die tydsontleding van *Infanta*. Daar kan alreeds in die begin van die verhaal 'n merkbare tydkode waargeneem word. Dit is een wat nie so bewustelik in die teks voorkom soos in *13 Uur* nie. Wat duidelik uit die teks gesien kan word, is die feit dat die verskillende verhale vanuit Christine se terugvertelling voortspruit. Die roman word rondom

haar retrovertelling gestruktureer en word daaruit struktuur gegee om as 't ware 'n sirkelwerking van tyd in die teks aan te neem.

Verder kan daar ook gesien word uit die analise van *Infanta* dat die dubbelstruktuur wat in die speurverhaal voorkom nie in die misdadverhaal aanwesig is nie. Die speurder in die teks word 'n mindere belangrike rol gegee en dit doen weg met die dubbelstruktuur wat so prominent is in speurfiksie. Die raaisel wat in *Infanta* voorkom is dan eerder 'n etiese en psigologiese raaisel wat deur 'n proses van ontwikkeling in die teks afspeel. Die psigologiese raaisel word deur Christine se hand in die teks opgebou. Haar terugvertelling is 'n daad wat hoogs psigologies is. Die keuse van wat om van haarself te vertel en wat om te verswyg is psigologies gedrewe en hang saam met tyd in die teks.

Die etiese raaisel in *Infanta* tree in die vertellings van Tobela en Griessel in die teks na vore. Hul vertellings staan in kontras met mekaar en Griessel spreek homself aldeur die teks uit teen Artemis en alles waarvoor hy staan. Tobela se interne struweling teenoor Griessel se ongenadigende, onwrikbare uitsprake teen Artemis lei tot die ontwikkeling en uitbreiding van die etiese raaisel in die teks en stuur af op die etiese klimaks van hul ontmoeting.

Die mees aangrypende aspek van die *Infanta*-teks, is dat tydstrukture baie nou saamhang met karakterisering. Karakterisering speel 'n deurslaggewende rol in die oplos van die etiese en psigologiese raaisels in die verhaal. Dit is as 't ware die karakters wat as 'n proses van onthulling tydsgewys blootgelê word. Dit is dan ook deur hierdie ontbloting dat die ontologiese en epistemologiese vraagstukke bymekaar gebring word en aan dié misdadteks 'n tweedeligheid gee soos wat Bertens aanvoer (1997: 199).

Met die insluiting van *Orion* in hoofstuk vyf van hierdie studie, word daar gepoog om wyer te kyk na tydstrukture as bloot in speur- en misdadfiksie en te wys dat tipering nie altyd so maklik of eenvoudig is nie. Die uitgangspunt van hierdie hoofstuk is dus *Orion* as kombinasieteks en die invloed wat hierdie samestelling op die tydstruktuur daarvan uitoefen.

In *Orion* neem die twee vertellings wat in die teks teenwoordig is, elk hul eie vorm aan. Van Heerden se terugvertelling neem 'n misdadvorm aan waarin daar op sy skuld teenoor Nagel teruggekyk word. Die testamentvertelling neem hierteenoor 'n speurvorm aan waarin Van Heerden as privaatspeurder optree. Duidelik te siene in *Orion* is dan beide elemente van speur- en misdaadfiksie en dit is hierdie vermenging wat aan die teks sy unieke struktuur verleen.

Tydens die twee vertellings vertolk Van Heerden dan ook beide die rol van speurder en misdadiger en word die speurderfiguur in *Orion* op 'n interessante manier ontluister. In die terugvertelling is dit Van Heerden se skuld wat die vertelling lei, en Nagel staan aan die hart van daardie skuld. Hierdie skuld vorm so 'n deurslaggewende rol in Van Heerden se psige dat dit selfs die testamentvertelling beïnvloed en daarop inspeel. Nagel is in beide vertellings te vinde en sy invloed word al sterker in die teks.

Vervolgens vorm frekwensie 'n belangrike deel van die psilogogie in die teks en Nagel staan aan die hart daarvan. Nagel vorm die grondslag vir Van Heerden se soeke na homself. Die gebeure rondom Nagel se dood, 'n gebeurtenis wat slegs een keer in die verhaal gebeur, word twee keer eksplisiet verhaal en talle kere na verwys. Daar kan gesien word hoedat frekwensie aanleiding gee tot die opbou van die psilogiese raaisel wat in die teks bestaan.

Wat duidelik word uit elk van die onderskeie ontledings, is dat tyd 'n ononbeerlike rol het om te speel in beide speur- en misdaadfiksie. Tyd vorm die basis waarop die raaisel in die onderskeie tekste gebou word en is dus 'n inherente deel daarvan. Dit is nie bloot 'n belangrike deel van die speur- en misdaadroman nie, maar ook in die kombinasieteks. Wat die kombinasieteks toon, is die sentraliteit van tydstrategieë in enige raaiseltekste, of dit nou 'n speurteks, misdaadtekste of 'n hibriediese vermenging van die twee is.

As die studie as 'n geheel beskou word, kan die belangrikheid van tyd in die onderskeie vorme waargeneem word. Die tydstrategieë wat in speur- en misdaadfiksie gebruik word, bevestig die nuwe tydsbewustheid waarna Brink verwys (1987, 89). Die kode van tyd loop deur elk van die tekste en het 'n deurslaggewende rol daarin te speel. Dit is juis om hierdie rede dat Deon Meyer so obsessief daarmee te werk gaan. Tyd blyk 'n onmiskenbare deel

van die onderskeie vorme te wees en verleen aan speur- en misdaadfiksie literêre meriete. Die komplekse tydsgebruik en tydstrategieë wat in speur- en misdaadfiksie te vinde is, maak daarvan 'n waardige studieveld. Hierdie studie hoop dus om die dialoog aangaande speur- en misdaadfiksie in die Afrikaanse literatuur verder aan te roer en Nicolas Freeling se stelling te weerklink:

Murder, and any other crime, is not a part of entertainment, but an integral part of life. We are all murderers, we are all spies, we are all criminals, and to choose a crime as the mainspring of a book's action is only to find one of the simplest methods of focusing eyes on our life and our world (Symons, 1979: 182).

Misdaad mag een van die eenvoudigste metodes wees om uiting te gee aan ons bestaan, maar die proses van hierdie misdaad uitvertel en versluier is een wat hoegenaamd nie ongehinderd struktuur verkry nie. Dit is 'n ingewikkelde proses van samestelling wat in die gebruik van tydstrategieë waargeneem kan word. Dennis Porter skryf immers hieroor:

[B]etween the two poles of a question asked and answered, a long sequence of logically interconnected human actions is unfolded that succeed one another in time [...] The most familiar sequences presented for naming are immediately identifiable as the discovery of the crime, an investigation, an interrogation, an identification, an escape, a pursuit, an unmasking, and an arrest... (Porter, 1981: 86-7).

Tyd is dus die groot geleier van die raaisel.

BIBLIOGRAFIE

- Abbott, H. 2002. *The Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Afrikaanse skrywers aan die woord op Kaapstadse Boekefees. 2013. *Die Burger*, 7 Augustus: 12.
- Bal, Mieke. 1985. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press.
- Baldick, Chris. 2008. "Hard-boiled". Uit *The Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford University Press. Beskikbaar:
<http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199208272.001.0001/acref-978019920872-e-523> [2013, 20 Mei].
- Bennett, Donna. 1979. The Detective Story: Towards a Definition of Genre. *PTA: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature*. 4: 233-266.
- Bertens, Hans. 1997. The Detective. Uit Hans Bertens en Douwe Fokkema, Reds. *International Postmodernism: Theory and literary Practice*. Amsterdam: John Benjamin Publishing. 195–201.
- Bezuidenhout, Andries. 2008. En die lekkerste deel van dood wees: 'n Waardevolle eksperiment. *LitNet*. Beskikbaar: http://www.argief.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause_dir_news_item&news_id=36618&cause_id=1270 [2012, 16 April].
- Brink, André. 1987. *Vertelkunde: 'n Inleiding tot die lees van verhalende tekste*. Pretoria: Academia.
- Breytenbach, Kerneels. 2010. Die nuutheid van Karin Brynard se speurverhaal *Plaasmoord*. *LitNet*. Beskikbaar: http://www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause_dir_news_items&news_id=81865&cause_id=1270 [2011, 18 Augustus].
- Buchanan, Ian. 2010. "epistemology, s.nw" Uit *A Dictionary of Critical Theory*. Oxford University Press. Beskikbaar:
<http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199532919.001.0001/acref-9780199532919-e-225>. [2013, 25 Mei].

- Calder, Nigel. 1979. *Einstein's Universe*. New York: The Viking Press.
- Cawelti, John. 1977. *Adventure, Mystery and Romance*. Chicago: University of Chicago Press.
- Chandler, Raymond. 1950. *The Simple Art of Murder*. Beskikbaar:
<http://www.en.utexas.edu/amlit/amlitprivate/scans/chandler.html> [2011, 11 April].
- Coetzee, Ampie. 2000. Boek: *Orion* deur Deon Meyer. *De Kat*. Augustus: 60-61.
- Currie, Mark. 2007. *About Time: Narrative, Fiction and the Philosophy of Time*. Edinburg: Edinburgh University Press.
- De Jong-Goossens, Riet. 2009. Spanning in en uit Zuid-Afrika. *Maandblad Zuid-Afrika*. 86(6):120-121.
- Durham, Carolyn. 2003. Modernism and Mystery: The Curious Case of the Lost Generation. *Twentieth Century Literature*. 49(1): 82-102.
- Eco, Umberto. 1979. *The Role of the Reader*. London: Indiana University Press.
- Ester, Hans. 2009. Perspective on the Detective Novel in Afrikaans. Uit Marieke Krajenbrink en Kate M. Quinn, Reds. *Investigating Identities: Questions of Identity in Contemporary International Crime Fiction*. Amsterdam: Rodopi. 171- 182.
- Ferber, Michael. 2007. *A Dictionary of Literary Symbols*. Hersiende tweede uitgawe. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fludernik, Monika. 2003. Chronology, Time, Tense and Experientiality. *Language and Literature*. 12(2): 117-134.
- Gefter, Amanda. 2011. The Origin of Time. *New Scientist*. 21(1): 37-42.
- Genette, Gérard. 1980. *Narrative Discourse*. Oxford: Brail Blackwell.
- Genette, Gérard. 2002. Order, Duration, and Frequency. Uit Brian Richardson, Red. *Narrative Dynamics: Essays on Time, Plot, Closure, and Frame*. Columbus: Ohio State University. 25-34.
- Hambidge, Joan. 2008. Die onopgeloste raaisel met spesifieke verwysing na *Die Jakkalssomer* van Dirk Jordaan. *LitNet Akademies*. 5(1): 68-79. Beskikbaar:
http://www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause_dir_news_item&news_id=48919&cause_id=1270 [2011, 3 Maart].
- Hambidge, Joan. 2012. Skrywers en Boeke: Leserskring onderhoud met Deon Meyer op 7 Februarie, [Potgooi]. *RSG*. Beskikbaar: <http://www.rsg.co.za/podcast.asp?id=83> [2012, 20 Februarie].

- Hammer, Stephanie. 1994. Schiller, Time and Again. *The German Quarterly*. 67(2): 153-172.
Beskikbaar: www.jstor.org/stable/408404 [2011, 16 Februarie].
- Hauman, Suzaan. 2008. Met 13 Uur bewys Deon Meyer opnuut hy is in 'n klas van sy eie.
LitNet. Beskikbaar: <http://www.litnet.co.za/Article/met-13-uur-bewys-deon-meyer-opnuut-hy-is-in-klas-van-sy-eie> [2012, 1 Maart].
- Heise, Ursula. 1997. *Chronoschisms: Time, Narrative, and Postmodernism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Heissenbüttel, Helmut. 1983. Rules of the Game of the Crime Novel. Uit Glen Most en William Stowe, Reds. *The Poetics of Murder: Detective Fiction and Literary Theory*. San Diego, CA: Harcourt Brace Jovanovich. 79–92.
- Henchman, Anna. 2008. Hardy's Cliffhanger and Narrative Time. *English Language Notes*. 46(1): 127-134.
- Higdon, David. 1977. *Time and English Fiction*. London: MacMillan.
- Hilfer, Tony. 1990. *The Crime Novel: A Deviant Genre*. Austin: University of Texas Press.
- Holford-Strevens, Leofranc. 2005. *The History of Time: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press.
- Holquist, Michael. 1971. Whodunnit and Other Questions: Metaphysical Detective Stories in Post-War Fiction. *New Literary History*. 3(1): 135-156.
- Horsely, Lee. 2005. *20th Century Crime Fiction*. New York: Oxford University Press.
- Hühn, Peter. 1987. The Detective as Reader: Narrativity and Reading Concepts in Detective Fiction. *Modern Fiction Studies*. 3(3): 451-466. Beskikbaar: <http://muse.jhu.edu/journals/mfs/summary/v033/33.3huhn.html> [2011, 12 April].
- James, Henry. 1921. *Roderick Hudson*. London: Macmillan.
- Jacques, Elliott. 1982. *The Form of Time*. New York: Crane, Russak & Company.
- Joubert, Jan Jan. 2000. Brrr...Deon oortref homself. *Insig*. September:70-71.
- Knight, Stephen. 2004. *Crime Fiction, 1800-2000: Detection, Death, Diversity*. New York: Palmgrave Macmillan.
- Levenson, Michael. 2009. Reading Time. *Novel: A Forum on Fiction*. 42(3): 511-516.
Beskikbaar: EBSCOhost Humanities International Complete [2011, 3 Maart].
- Malan, Jacques. 1934. Crime Thrillers in Afrikaans. *Cape Times*, 19 July: 13.
- Malmgren, Carl. 2001. Anatomy of Murder: Mystery, Detective, and Crime Fiction. *Journal of Popular Culture*. 30(4):115-135.

- McHale, Brian. 1992. *Constructing Postmodernism*. London: Routledge.
- Mendilow, Adam. 1972. *Time and the Novel*. New York: Humanities Press.
- Meyer, Deon. 1999. *Orion*. Tweede uitgawe (2005). Kaapstad: Human & Rousseau.
- Meyer, Deon. 2004. *Infanta*. Pretoria: Lapa Uitgewers.
- Meyer, Deon. 2005. 'n Praktiese ondersoek na die struktuur van die speur- en spanningsverhaal: met spesifieke verwysing na die werk van Micheal Connely, John Lè Carrè, Ian Rankin, Lee Child en Frederick Forsyth. M.A verhandeling in kreatiewe skryfwerk in Afrikaans en Nederlands. Universiteit van Stellenbosch.
- Meyer, Deon. 2008. *13 Uur*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Meyer, Deon. 2011. Die fenomeen van spanningsliteratuur. *LitNet*. Beskikbaar: http://www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause_dir_news_item&news_id=83191&cause_id=1270 [2011, 23 Mei].
- Meyerhoff, Hans. 1960. *Time in Literature*. Berkeley, Ca: University of California Press.
- Most, Glenn en Stowe, William, Reds. 1983. *The Poetics of Murder: Detective Fiction and Literary Theory*. San Diego, CA: Harcourt Brace Jovanovich.
- Nicol, Mike. 2011. Crime Fiction: The Single Most Popular Genre in International Publishing. *LitNet*. Beskikbaar: http://www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause_dir_news_item&news_id=81432&cat_id=163 [2011, 23 Mei].
- Olivier, Fanie. 2000. 'Orion' 'n ordentlike storie ordentlik vertel. *Beeld*. 25 September: 11.
- "ontology, s.nw". 2004. Oxford Reference Online. *Word Encyclopedia*. Beskikbaar: <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199546091.001.0001/acref-9780199546091-e-8443?rskey=IOCfB3&result=3&q=ontology> [2013, 25 Februarie].
- Poe, Edgar Allan. 2002. *The Murders in the Rue Morgue*. Oxford: Oxford University Press.
- Pople, Laetitia. 2009. Deon Meyer se *13 Uur* na silwerdoek. *Volksblad*. 10 Augustus: 10.
- Porter, Dennis. 1981. *The Pursuit of Crime: Art and Ideology in Detective Fiction*. New Haven, CT: Yale University Press.

- Priestman, Martin. 2003. *The Cambridge Companion to Crime Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Pyrhönen, Heta. 2010. Criticism and Theory. Uit Charles J. Rzepka en Lee Horsely, Reds. A *Companion To Crime Fiction*. Chichester, England: Wiley-Balckwell. 43-56.
- Ricoeur, Paul. 1980. Narrative Time. *Critical Enquiry*. 7(1): 169-190. Besikbaar: www.jstor.org/stable/1343181 [2011, 3 Februarie].
- Rimmon-Kenan, Shlomith. 1983. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London: Methuen.
- Roos, Henriette. 1998. Perspektief op die Afrikaanse prosa van die twintigste eeu. Uit H.P. Van Coller, Red. *Perspektief en Profiel*. Pretoria: J.L. van Schaik uitgewers. 21- 117.
- Rautenbach, Elmari. 2000. Meyer se misdaadstorie vergelykbaar met heel bestes. *Volksblad*, 8 Oktober: 8.
- Scaggs, John. 2005. *Crime Fiction: The New Critical Idiom*. London: Routledge.
- Schoonees, Pieter Cornelis. 1939. *Die prosa van die tweede Afrikaanse beweging*. Pretoria: J.H. De Bussy.
- Steen, Gerald. 1999. Genres of Discourse and the Definition of Literature. *Discourse Processes*. 28(2): 109-120. Besikbaar: <http://dx.doi.org/10.1080/01638539909545075> [2011 , 16 November].
- Swope, Richard. 1998. Approaching the Threshold(s) in Postmodern Detective Fiction: Hawthorne's 'Wakefield' and Other Missing Persons. *Critique*. 39(3): 207-227.
- Symons, Julian. 1972. *Bloody Murder: From the Detective Story to the Crime Novel: A History*. London: Faber & Faber.
- Thompson, Jon. 1993. *Fiction, Crime and Empire: Clues to Modernity and Postmodernism*. Urbana: University of Illinois Press.
- Todorov, Tzvetan. 1977. *The Poetics of Prose*. Oxford: Basil Blackwell.
- Todorov, Tzvetan. 1990. *Genres in Discourse*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Trotter, David. 1991. Theory and Detective fiction. *Critical Quarterly*. 33(2): 66-77.
- Van Zyl, Anita. 2001. Die intellegente speurverhaal. *LitNet*. 28 Februarie. Besikbaar: <http://www.oulitnet.co.za/seminaar/orion.asp> [2012, 27 Maart].
- Wessels, Andries. 2007. Problematisering van die etiese: Deon Meyer se *Infanta* as hardboiled misdaadroman. *Tydskrif vir Letterkunde*. 44(2): 104-119.

Williams, Valentine. 1945. Crime Fiction. Uit A.S. Burack, Red. *Writing Detective and Mystery Fiction*. Boston: The Writer Inc. Publishers. 49-58.

Woolf, Virginia. 1942. *Orlando*. Derde uitgawe. London: The Hogarth Press.